Art.
101
sa

Art. 101 sa

Bibliothek
Schloss Liblin
E 13

<36616467340019

<36616467340019

Bayer. Staatsbibliothek

Briefe über Malerei

in Bezug auf die

Königlichen Gemäldesammlungen

zu

Berlin, Dresden und München

von

Dr. Ernst Förster.

Stuttgart und Tübingen.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1838.

Briefe über Malerei

in Bezug auf die

Königlichen Gemäldesammlungen

zu

Berlin, Dresden und München

von

Dr. Ernst Förster.

Stuttgart und Tübingen,
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1838.

Wb. 44/369

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorwort.

Vor dem Antritte seiner jüngsten Reise nach Italien, welche für die Wissenschaft der Kunstgeschichte durch die von ihm gemachten Entdeckungen so bedeutungsvoll geworden ist, hat der Verfasser einen Freund mit der Besorgung des besonderen Abdrucks dieser Briefe beauftragt, welchen ein Anhang über die Königl. Bayerische Sammlung in München beigegeben wurde. Es ist zu erwarten, daß die geistreichen Mittheilungen dieser Schrift manchem Freunde der älteren Kunst in der freundlichen Ausstattung, worin sie hier aus den trennenden Grenzmarken des Journals vereinigt erscheinen, doppelt erwünscht seyn werden. Mögen wir sie aber nicht bloß für sich in ihrem schönen Werthe gern betrachten und genießen,

sondern daraus das Vertrauen zu den größeren und gründlichen Leistungen schöpfen, die von einem so einsichtigen und vielseitig gebildeten Forscher zu hoffen sind.

Im Sommer 1837.

Inhalt.

Seite

Erster Brief. Museum in Berlin. Aeußeres, Allgemeines 1

Zweiter Brief. Aeltere Florentiner und Sieneser. 10

Dritter Brief. Werth der Sammlung 19

Vierter Brief. Florentinische Meister des fünfzehnten Jahrhunderts 30

Fünfter Brief. Pinturicchio. Ingegno. Raffael... 39

Sechster Brief. Schinkels Entwürfe und Malereien fürs Museum 47

Siebenter Brief. Venezianer 57

Achter Brief. Mailänder. Ferraresen. Francia. Andrea del Sarto 64

Neunter Brief. Dresdener Gallerie. Aufstellung :c. 79

Zehnter Brief. Tizians Venus. Raffaels Madonna. Der Zinsgroschen? Errata 89

Elfter Brief. Correggio 100

Zwölfter Brief. Correggio (Forts.) 110

Seite
Dreizehnter Brief. Paul Veronese 120
Vierzehnter Brief. Ueber die Pinakothek in München 133
Fünfzehnter Brief. Cornelius Zeichnungen zu dem Bilderschmuck des Corridors der Pinakothek 141

Bayerische Staatsbibliothek München

Erster Brief.

Museum in Berlin.

Aeußeres, Allgemeines.

Lieber Freund! Die Gelegenheit ist, wie Du weißt, ein Frauenzimmer, das man bei ihren drei goldenen Haaren an der Stirn fassen muß, wenn sie kommt, da die vorübergehende uns nur noch kahle Stellen am Seiten- und Hinterhaupte zeigt, an denen nichts verfängt. Meine Meinung war freilich, sie sollte nach Italien gehen, ich hätte mich eingehängt und wieder einmal einen Blick in die schwebenden Gärten der Kunst gethan, in denen nun einmal vorzugsweise die Früchte nach meinem Geschmack zu brechen sind. Inzwischen ging sie nach Berlin und ich — natürlich mit. Denn das, sagte ich mir, haben wir ja von der Cultur, daß wir Mobilia, ja sogar Immobilia verschiedener Völker und Länder zusammenbringen und mit Orangen und Limonen auch Fresko- und andere Gemälde dem Süden abgewinnen.

Der Reichthum des Berliner Museums war mir noch unbekannt, selbst die äußere Erscheinung kannte ich

nur aus Zeichnungen und vom Hörensagen; nun weiß ich, daß die Geschichte der ältern Kunst dort einen Halt, die der neusten einen Ruhepunkt findet. Wie über alle Vergleichung ist es dem Baumeister gelungen, ein Gebäude aufzuführen, das schon durch die Stelle, auf der es steht, durch die grünen, wohlumfriedeten großen Rasenplätze, die Blumenbeete, die grünen Baumgänge, den lautrauschenden Springbrunnen, vor allen aber durch die hohe, breite Stiege zum Eintritt ladet. Wie viele Menschen und von wie vielen Seiten sie kommen, alle können gleichzeitig ungehindert ein- und ausgehen, der freie Zutritt zu den Hallen der Kunst für Alt und Jung, Arm und Reich kann nicht deutlicher und schöner ausgesprochen seyn. Wie werd' ich in Zukunft, wo ich sie vermisse, dieser Vorzüge des Museums mich erinnern und der Vorhalle, deren Tiefe nicht beengt, deren Länge nicht ermüdet, deren Höhe erhebt und die ein dem Lichte der Kunst zugekehrtes Gemüth in eine Stimmung versezt, die sich von der Wirkung der Tempel und Dome nur durch die größere Verwandtschaft mit dem täglichen Leben, nicht durch Reinheit und Stärke unterscheidet. Wärst Du hier, wie manche schöne Stunde würden wir, geschüzt vor der Mittagshitze und dem Staube Berlins, oder im Schimmer des Mondlichts auf- und abgehend verplaudern, den Duft der Blumen zu unsern Füßen einsaugen, nach dem Schloß und der Stadt hinübersehend, der nahen Schätze der Kunst und der verwandten in Rom und Florenz und wo immer uns erinnern.

Den Eintretenden nimmt zunächst die große Rotunda auf, zwischen deren Säulen die Götter Roms und Griechenlands wie in einem Pantheon vereinigt stehen, um uns wenigstens mit dem Hauch beglückter Zonen anzuwehen. Die weiten Räume im Innern des großen Gebäudes sind ebenfalls mit antiken Statuen und Büsten erfüllt, von deren Werth und Bedeutung weder heute noch künftig meine Absicht ist, zu Dir zu reden — (wir sind ein sehr verwöhnter Mann) — aber eines kann ich nicht verschweigen, wodurch sich das Museum von manchem ähnlichen Gebäude — nach meiner Ansicht — zum großen Vortheil der Kunstbetrachtung unterscheidet: das Auge wird von keinem Wand-, Decken- und Fußbodenschmuck in Anspruch genommen, sondern findet schlechterdings gar nichts, als die Kunstwerke, auf denen es ausruhen kann. Freilich gehört zu solcher Schmucklosigkeit die größte Resignation eines phantasiereichen Architekten; aber um so größer ist der Dank, daß er der empfangenden Seele nicht mehr zumuthet, als sie vermag, daß er sie im Anschauen, Studium und Genuß der alten Bildwerke durch keine Zwischenreden stört.

Ich gehe die breite, hohe Stiege hinauf nach dem obern Stockwerk und freue mich der wechselnden Bilder, die mit mir zwischen den Säulen des Portikus aufsteigen und in denen das Schloß, der Springbrunnen, die Bauschule, die Werder'sche Kirche, und dazwischen die Masten und Wimpel der Spreeschiffe auszeichnende Punkte bilden. Warum mahnt mich, trotz alledem, jeder Schritt an

den schönen Süden, an die freien, offenen Hallen von Florenz und Rom? Eben das Freie, Offene ist es, das uns dort so wohl thut, und es ist ein glücklicher Wurf des Architekten gewesen, die Stiege nicht hinter Mauer und Thor, sondern gleichsam in einem vertieften Portikus emporzuführen. — Der gewöhnliche Eintritt in die Gemäldegallerie geschieht durch die obere Gallerie der Rotunda, wobei ich jedesmal mit einer Ungeduld über die unnütze Krümmung des Wegs zu kämpfen habe. Wem es nun geht wie mir, d. h. wer vor dem Besuch der Sammlung viele Berliner darüber gehört hat, der ist erstaunt über den Reichthum und Werth der Kunstschätze und kann die Ungerechtigkeit der herrschenden Meinung nicht genug anklagen. Freilich Sixtinische Madonnen, Titianische Göttinnen, Dürerische Apostel sind hier nicht zu finden und überhaupt nicht so leicht zu haben, aber der Freund der Kunst findet nicht nur für geschichtliche, sondern auch für ästhetische Interessen reichliche Befriedigung und es kommt nur auf den Versuch an. Ueberhaupt nirgend taugt vor-urtheilen, vor-lieben, vor-wünschen weniger, als in der Kunst. Oder taugt es irgendwo etwas? „Ich verlange, so sagt man, von einem Gemälde, daß es gemalt, nämlich gut gemalt sey, ich will mich an dem Anblick künstlerischer Vollkommenheit weiden; die unterscheidenden Mittel der Malerei sind Farben, also auch diese such' ich in höchstem Glanz und reiner Harmonie. Ich will mich dem Kunstwerk gegenüber ganz passiv verhalten, wie bei einem Sonnenaufgang, bei einer

Frühlingslandschaft, bei einer Arie aus dem Don Juan.“ Ja, lieber Himmel, gehört denn nicht zu alledem noch mehr als Auge und Ohr? empfinden denn nicht sogar gebildete Leute bei derselben Gluck'schen Arie der Eine höchste Lust, der Andere Langeweile?

Ehe ich indessen von den Freuden spreche, die mir diese Sammlung gegeben, will ich Dir noch ein Wort über die Aufstellung der Gemälde sagen. Offenbar gehört es zu den schwierigsten Aufgaben, eine Gallerie zu ordnen. Ein organisches Princip ist nicht da; für solche Sammlungen hat kein Künstler gemalt. Es sind nur zwei Motive der Aufstellung denkbar: man will entweder Genuß geben oder Kenntnisse. An eigentlichen, vollen, dem Gehalt des Kunstwerks entsprechenden Genuß ist in den Gallerien, genau genommen, so wenig zu denken, als an den einer Beethoven'schen Symphonie neben einer Regimentsmusik mit Trommeln und Trompeten, neben einem Hain voll schlagender Nachtigallen, einem Hirten, der die Schalmeye bläst, und einer Catalani, die ihr göttliches God save the King durch das Meer von Tönen trägt. Welche Wirkung ein schönes Bild im abgeschlossenen Raum auf's Gemüth ausüben kann, davon haben uns die Gebrüder Boisserée in früheren Jahren, als sie noch im Besitz der reichen Sammlung altniederländischer Gemälde waren, eine Ahnung gegeben. Welche neue Macht der Kunst würden wir kennen lernen, wenn wir einmal in ein Heiligthum eintreten dürften, in dem wir nichts fänden, als eine Rafaelische Madonna und

Licht von oben! Ja jedes, selbst untergeordnete Werk, wenn nur Beziehung zu Geist und Gemüth, oder zur Sinnlichkeit ihm inwohnte, würde auf solchem Wege mit ungekannten Wunderkräften uns berühren.

Die Belehrung, die eine Sammlung geben kann, ist eine doppelte, einmal an die Kunst, dann an die Wissenschaft. Dem Künstler wird es zulezt am liebsten seyn, wenn er die besten Gemälde, d. h. die, von denen er am meisten lernen kann, in einem Raum beisammen hat; ihn interessirt nicht der Weg, sondern das Ziel, an dem die kräftigsten Wanderer angekommen, weil er wo möglich ohne alle Umwege und Verirrungen auch da ankommen will. Der Kunstwissenschaft hingegen sind gerade die Um- und Irrwege, die Aeußerungen strebender Kräfte, wegen des Reichthums der Individualität, also wegen des erweiterten und inhaltvollen Blicks ins Geistesleben der Menschheit von größter Bedeutung. —

Auf den ersten Blick erkennt man, daß die leztere Beziehung die Ordner der Sammlung des Museums geleitet hat. Die Gemälde sind nach den bekannten Schulen, ja sogar nach den sonst wenig beachteten Unterabtheilungen (der Ferraresen ꝛc.) und nach der Zeitfolge geordnet, und zwar so, daß bei den Meistern nach dem 16. Jahrhundert, als die Individualitäten sich immer mehr verflachten, bloß lezteres Motiv das leitende blieb. Die durch coulissenartig eingesezte spanische Wände gebildeten Abtheilungen der großen Säle sondern Schulen und Zeiten, und beugen wenigstens einigermaßen der Uebersättigung

der Augen vor. Die Beleuchtung ist ziemlich günstig, mit Ausnahme der den Fenstern gegenüberstehenden Gemälde, die, weil der Lichtrefler nothwendig ins Auge fallen muß, nirgend ganz zu übersehen sind. — Außer diesen auf die genannte Weise gebildeten Abtheilungen, befinden sich noch zwei andere in besonderen Räumen, die man die Zimmer der Incunabeln zu nennen pflegt, in denen aber Bilder des 14., 15. und sogar des 16. Jahrhunderts vorkommen, für deren Absonderung von den übrigen ich durchaus keinen Grund entdecken kann; denn selbst der Berliner Witz, der aus Incunabeln Incurable macht, ist unbegründet, da werthvollere Werke einzelner Meister darunter sind, als in der äußern Gallerie.

Abgesehen nun von dieser, nach meiner Ansicht unnöthigen, jedenfalls nicht consequent durchgeführten Absonderung, ist die Anordnung plan und würde der vorangestellten Absicht ganz genügen, wenn die Sammlung selbst Mittel genug enthielte, einen vollständigen Ueberblick über die Entwickelung der Kunst zu geben. So aber fehlen authentische, wenigstens bezeichnende Werke ausgezeichneter Meister, und ihre Stellen werden zuweilen durch höchst unbedeutende, den Sinn Unkundiger nur verwirrende Bilder, wie z. B. die des Don Lorenzo Camaldolense, Giacomo Francia (von welchem Leztern ein Bild genügte) u. A. namentlich durch manche bloße Schularbeiten eingenommen. Es fragte sich, ob man nicht dem Ziele viel näher kommen würde, wenn man die Lücken durch möglichst treue Nachbildungen vorzüglicher

Werke der Meister, die die Träger der Entwickelung und Vollendung in der Geschichte sind, ausfüllte. Ich meines Orts würde sogar neben den unbezweifelt ächten, aber ziemlich bedeutungsarmen Fragmenten der Giotto'schen Thüren von S. Croce in Florenz eine treue (verkleinerte) Nachbildung der sieben Sakramente in S. Incoronata zu Neapel, oder seiner Geschichte des heil. Franz von Assisi; neben, ja vielleicht anstatt der sehr verdorbenen Madonna des Fiesole eine Copie seiner Verkündigung, oder der großen Passion in S. Marco ꝛc. aufstellen, und zweifle keinen Augenblick an der gesteigerten Theilnahme des Publikums. Denn wie groß auch der Abstand von selbst guten Copien zum Original sey, so ist Kenntniß desselben (ein unsicheres Besitzthum selbst der Kunstkenner) eine Sache der Kunstfreunde im Allgemeinen, denen treue Nachbildungen guter Werke immer vorzüglicher erscheinen werden, als gar keine, oder verdorbene, oder leichte Originale. Wie belehrend, wie erfreulich müßte eine solche Sammlung seyn, in der uns die Kunst und ihre einzelnen Schulen in lebendiger Fortbildung vor Augen träte; ja selbst die Leistungen schwächerer Geister wären — um der nun fühlbaren Verwandtschaft willen — zu ertragen, statt daß sie uns jezt leider nur zu oft das Verdammungsurtheil einer überaus großen und reichen Periode in die Hände geben.

Der Katalog ist mit großer Einsicht, Kenntniß und Mäßigung abgefaßt, und ist durch seine Ausführlichkeit der Beschreibung ganz vorzüglich geeignet, dem Gedächtniß

außer der Gallerie beizustehen. Bei der großen Schwierigkeit, namenlose Bilder ihrem Meister, ihrer Schule, wenigstens ihrer Zeit zuzuweisen, ist es kein Wunder, wenn in vielen Fällen die Meinungen getheilt bleiben. Ohne der meinigen irgend besonderes Gewicht zuschreiben zu wollen, kann ich nur sagen, daß mir die alten Florentiner und Sieneser nicht genau genug aus einander gehalten zu seyn scheinen, was freilich, da es sich nirgend um Hauptbilder handelt, weniger zu bedeuten hat. So halte ich den angeblichen Lippo Memmi (Nr. 57), vier kleine Bilder aus der Passion in einem Rahmen, für florentinische Arbeit, wenigstens durchaus nicht übereinstimmend mit dem beglaubigten, ganz wohl erhaltenen Bilde dieses Meisters, das mein Bruder in Berlin besizt. Eben so Nr. 47, 57 u. A.

Noch viel Rühmliches wäre zu sagen von der Aufstellung, die nicht zu viel in einem Raume gibt; von der Beleuchtung, die wenigstens die Bilder der Seitenwände so gut zeigt, als bei Wandfenstern möglich; von der Einrichtung, daß die Bilder leicht umzuhängen, wodurch die Sammlung eine Art Leben bekommt, da neu angekaufte Bilder sogleich eine Stelle finden; von dem Schutz der Gemälde durch eiserne Barrieren, die das nächste Antreten an sie verhindern; von den vielen und gefälligen Dienern; von der Freiheit der Benutzung; von den an den Wänden aufgehängten Tafeln mit dem Verzeichniß der Gemälde, wodurch der Unbemittelte der Verpflichtung den Katalog zu kaufen überhoben wird; von der Bezeichnung

der Abtheilungen und Schulen über den Eingängen u. s. w.; auch einiges Mißfällige, z. B. daß die Stühle festgenagelt in den Ecken stehen, so daß stundenlanges, oder nur halbstündiges Studiren eines Gemäldes schon eine tüchtige körperliche Anstrengung ist; ferner daß man den Hut nicht auf dem Kopfe, offenbar dem bequemsten Hutpflock, behalten darf, was mir (in München, Paris, Italien denkt man an solches Verbot nicht), der ich mit der Rechten den Stift, mit der Linken Katalog und Schreibtafel halte, besonders lästig ist; inzwischen wirst Du Dich mit dem Gesagten begnügen und begierig seyn, etwas von dem Ziel zu hören, zu dem alle diese Wege führen. Nun nächstens.

Zweiter Brief.

Aeltere Florentiner und Sieneser.

Es ist so ziemlich dafür gesorgt, daß man die Psyche als Raupe und als Puppe sehen kann. Byzantinisch-griechische Madonnen und ihre russischen Abgüsse eröffnen den Reigen. Es sind freilich garstige Bilder und ich will Dich heute, wo ich obendrein Herz und Sinne sonst voll habe, nicht damit plagen; aber vorübergehen darf man doch nicht, es sind Samenkörner von gutem Waizen drin, nur auf schlechten Boden gefallen; und das abgerechnet,

lernen nicht die Naturforscher sehr viel — Manche meinen das Meiste — von Mißgeburten?

Du weißt aber, wohin es mich immer zieht; in jene vom Glanze zweier Welten erleuchtete Zeit, über die die aufgehende Sonne die belebenden Strahlen sandte, während der Schimmer des Mondes noch auf den Traumbildern heiliger Nächte ruhte; ich meine jene Periode der christlichen Kunst, da sie anfing, die Bedeutung des Lebens und der Natur zu erkennen, aber noch unbewußt von der Erinnerung früherer Anschauungen geleitet wurde. Noch haben wir in Deutschland nirgend einen Punkt gehabt, von dem aus wir einen Blick in diese an Wundern der Kunst reiche Epoche hätten werfen können. Das Berliner Museum ist der erste, und schon um deßwillen betrat ich es mit Andacht. Freilich sprach sich der Genius des vierzehnten Jahrhunderts frei und eigenthümlich nur im großen Epos und Drama aus und bedurfte große Räume für die Fülle seiner Anschauungen, für die Menge seiner Gestalten; doch rührte er zuweilen auch die Saiten der Lyra und auch die kleinsten Schöpfungen sind aus ihm geboren. Nur muß man diese nicht für die einzigen oder größten halten, ein Dutzend Mondsteine in einem Cabinet für den Mond.

Es fehlen nur wenige Namen der Großen aus der Giotto'schen Periode (namentlich Andrea di Cione und Symon von Siena). Von Giotto selbst sind zwei Bildchen da (145. 146.), die in die Doppelfolge von Darstellungen aus dem Leben Christi und des h. Franz gehören,

welche die Florentiner Akademie zum Theil weniger bewahrt als vergräbt, und die ehedem die Sakristeithüren in S. Croce schmückten. Das Technische von Giotto's Staffeleibildern, wie es Hr. v. Rumohr so genau bezeichnet, kann man hier genau erkennen, so wie seine kräftige Auffassung des Gegenstandes und Bezeichnung der Affecte, z. B. in der um die Wiedererweckung ihres Kindes flehenden Mutter.

Ein anderes, das mich wegen seiner Innigkeit und Entschiedenheit immer an sich zieht, ist im Seitenzimmer unter Nr. 2 aufgeführt und im Katalog als „dem Giotto in Zeit und Art sehr nahe verwandt“ bezeichnet. Es sind halbe (aber dreiviertel lebensgroße) Gestalten; „Maria hält stehend das bekleidete Christuskind, welches die Rechte der Mutter faßt, auf dem linken Arm.“ Kind und Mutter sehen einander an, ersteres heiter aufmunternd, leztere wehmüthig lächelnd. Das Kind langt nach der Halsbekleidung der Mutter, die in Rosa mit weißen Blumen gekleidet, mit einem schwarzen Mantel umgeben ist; Schriftzeichen, die ich nicht enträthseln kann, verzieren den Busensaum des Kleides; das Colorit ist lichtblühend und warm. Bei einem Meister, dessen Größe in der Erfindung von Geschichten, im Reichthum der Gedanken und Allegorien rc. bestand, und von dem nur wenige beglaubigte Staffeleibilder vorhanden, ist es natürlich schwer, ein einzelnes einfaches Bild ihm zu- oder abzusprechen. Seiner Richtung gehört es an, eine Meisterhand hat es geschaffen; tiefes Gefühl spricht aus allen

Zügen und ursprünglicher Geist belebt es. Doch ich finde sogleich Gelegenheit, mich mehr über diesen Gegenstand auszusprechen.

Unter den andern ältern Bildern, zu denen ich mit nie ermüdender Liebe stets zurückkehre, nenne ich Dir ein kleines Hausaltar von Taddeo Gaddi, das unter den historischen Merkwürdigkeiten in der dritten Abtheilung unter Nr. 34, 35, 36 aufgestellt ist, und die Aufschrift trägt: anno domini MCCCXXXIIII mensis sectenbris Tadeus me fecit. Das Mittelbild ist die Mutter mit dem Kinde, auf einem Throne im Geschmack jener Zeit, umgeben von Johannes dem Täufer, der, nach uns gekehrt, zur Verehrung auffordert, einem mehr gleichgültigen Bischof im Franziscanerkleid (St. Franciscus nach dem Katalog, doch fehlen die Male) und den zwölf Aposteln (leztere Brustbilder), welche sämmtlich durch einen schmalen Rahmen vom eigentlichen Mittelbild, auf dem noch — ganz klein — die Donatoren in kniender Stellung angebracht — geschieden sind. Die Mutter hält das bekleidete Kind auf dem linken Arm, dieses mit der einen Hand den kleinen Finger ihrer rechten Hand, während seine andere die mütterliche Wange streichelt. Kind und Mutter sehen sich an, diese wehmüthig, jenes lieblich-froh aufmunternd. Das Bild ist mit großer Liebe und Sorgfalt ausgeführt und lehrt uns seinen Meister kennen.

Was zunächst auffällt, ist die Technik. Der bewunderswürdige Fluß der sehr fein geriebenen Farben, die grünliche Untermalung des Fleisches mit den ins Nasse

aufgesezten Lichtern, vielleicht auch das Bindemittel, (in welchem Wachs zu seyn scheint) stimmen mit der Art und Weise gleichzeitiger Sieneser überein und weichen von der mehr trocknen und kecken Malart des Giotto und seiner Mischung der Töne ab. Dagegen ist die Zeichnung ganz florentinisch und folgt dem Style Giotto's. Ohne sonderliche Rücksicht auf die Verhältnisse der Kopf- und Gesichtstheile (namentlich leidet immer Hinter- und Oberkopf gegen das Gesicht), sind die Formen darin groß und breit, wodurch die Basis wirksamer Gegensätze gewonnen wird (wogegen die Sieneser gern kleine Theile, feine Züge haben); der Ausdruck ist lebendig und namentlich der Ernst in den Apostelköpfen eindringlich. Die Gewänder tragen auch das Gepräge des Giotto'schen Styls, doch sind sie durchgebildeter und namentlich die Faltenanfänge im Licht (das breit gehalten ist) bestimmter umschrieben. Die wenige Modellirung ist durch Farbe (nicht durch Schatten) hervorgebracht. In der Anordnung spürt man das durch die deutsch-italienische Architektur bestimmte Gefühl. Von Bedeutung ist die Auffassung, das eigentlich geistige Element des Werkes. Jahrhunderte lang hat sich die christliche Kunst damit beschäftigt, die Mutter Maria mit dem Christuskind als Gegenstand religiöser Verehrung darzustellen und eine ganze Kunstgeschichte ließe sich schreiben mit Hülfe bloß dieser Darstellungen. Eine leise Wendung der höchst einfachen Aufgabe macht sie zu einer neuen und gibt uns andere Stimmungen, andere Phantasien. Die älteren Madonnenbilder — auch noch bei den

Sienesen — zeigen uns Mutter und Kind, gleichsam als Gottheiten, in Bezug zur Gemeinde, meistentheils segnend. Dies paßte zu einer Kunst, die uns den Himmel in heiliger Ruhe und ohne Verwandtschaft zum jetzigen Leben hinstellt, nicht aber zu einer, die ihre Anschauungen einer künftigen oder gedachten Welt mit der wirklichen in Uebereinstimmung sezt. Einer solchen erscheinen auch Maria und Christus als Mutter und Kind und treten in Gemüthbeziehung. Giotto, der nirgend auf halbem Wege stehen bleiben konnte, machte sogleich (in dem Mailänder Bilde) aus dem göttlichen Kinde einen wilden Knaben, der an dem Brustsaum vom Kleide der Mutter reißt, ein Motiv, das Rafael später in der Madonna di Colonna auf das Maß der Schönheit gebracht. Taddeo im vorgenannten Altarbildchen läßt auch beide unbekümmert um die Andächtigen vor und neben ihnen, zeigt sie uns aber in einer Seelenverbindung, an der wir um so wärmeren Antheil nehmen, als sie uns das eigne Leben kennen gelehrt, und als die Personen, an denen wir sie wahrnehmen, bisher fern von allen solchen menschlichen Beziehungen erschienen. Der doppelte Weg, auf dem das Heilige uns nahe und dann auch zu nahe rückt, ist hiermit aufgethan. Taddeo hat einer, ich möchte sagen vertraulichen Theilnahme, die wir der Mutter und dem ihr schmeichelnden Kinde schenken würden, durch den Ernst und die Anbetung der umgebenden Apostel vorgebeugt und einer an sich gemüthlichen Darstellung das Kirchlich-Feierliche erhalten.

Die Flügel dieses Bildes, deren innere und äußere Seiten vorhanden, sind großentheils von geringerem Werth und wohl nicht durchgehends von Taddeo's Hand. Neu ist auf dem einen äußeren Flügel eine Zusammenstellung von Christus zwischen Maria und Johannes, die sich wie zur Ehe die Hände geben, während Christus die seinigen auf ihre Schultern legt.

Bei weitem schwächer als dieses Bild ist das andere, eine Krönung Maria's, das unter Taddeo's Namen in der eigentlichen Gallerie (Nr. 153) hängt und außer dem Guß der Untermalung wenig Verwandtschaft zu jenem zeigt. Plumpe Physiognomien bei miniaturartiger Ausführung derselben, Unfähigkeit, Affecte auszudrücken — bei der Kreuzigung auf dem Nebenbilde lachen die Weinenden — Unbestimmtheit der Faltenzeichnung ꝛc. unterscheiden es wesentlich von dem obigen sehr werthvollen.

In die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts würde ich das schöne Bildchen aus der Sieneser Schule setzen, das unter Taddeo Bartoli's Namen (Nr. 158) in der Gallerie hängt, wenn anders — was ich dahin gestellt seyn lasse — die auf die Gewänder eingepreßten Verzierungen mich nicht eines Irrthums überweisen. Das Bild hat zwei Abtheilungen über einander. Die obere enthält die Verkündigung, ganz nach dem Motiv der florentinischen von Symon Martini und Lippus Memmi, das auch Taddeo Bartoli bei der seinigen (in der Sieneser Gallerie) im Wesentlichen beibehalten, nur daß bei ihm der Engel schwebt, hier kniet. In der untern Abtheilung stehen

vier Heilige. Die Technik ist ganz die alte Sieneser: der fein gestrichelte Auftrag (auf vollem Goldgrund), grüne Untermalung des Fleisches mit aufgesetzten weißen Lichtern, namentlich auf der Oberlippe, dem Kinn ꝛc., eine und gefühlte, obwohl wenig correcte Zeichnung, aber der Ausdruck des Seelenhaften im ganzen Bild. Taddeo, wo ich ihn gesehen (in Siena und Volterra) ist durchhin fester und correcter in der Zeichnung, aber lauer im Ausdruck.

Ich möchte Dir gern von all den Bildern sprechen, vor die ich immer wieder trete, um neue Lehren, neue Freude zu holen; allein ich sehe, wie erbärmlich meine Feder meinen Augen nachhinkt, und fürchte, Dich mit diesem Holpergang zu ermüden. Doch will ich wenigstens kürzlich noch ein paar Bemerkungen beifügen. Die Sieneser Lorenzettis, den Florentiner Agnolo Gaddi kann man aus den ihnen hier zugeschriebenen Bildern nicht wohl kennen lernen; dagegen sind unter den allgemein mit „Zeit“ oder „Schule“ und unter den vielen mit Spinello's Namen bezeichneten Tafeln höchst werthvolle, die zum ernstesten Studium auffordern, und uns das Arbeiten und Ringen der Geister, und ihre bald freiere, bald gebundenere Kraft, das Leuchten neuer Gedanken, die Mannichfaltigkeit der Auffassungen desselben Gegenstandes, das Suchen nach Form und Ausdruck, die Bildung des Styls, namentlich in den Gewändern (Spinellos glänzende Seite), die fortschreitende Technik und am Ende das allen gemeinsame Gute und Schlimme vorführen.

Dahin gehört die originelle Darstellung der Dreieinigkeit (III. 76), ein florentinisches Bild: Gott Vater, von Cherubim und Seraphim umgeben, sendet segnend den heiligen Geist herab auf das Christkind, das an den Brüsten der Mutter (offenbar nicht ohne Beziehung zur Kirche) liegt. Den Seraphim in der Glorie entsprechen unten zwei Engel mit Marterwerkzeugen.

Wie vielfältig ist die Madonna in trono da! Bald ist das Kind mit ihr, bald mit der Gemeinde, bald mit den anbetenden oder fürbittenden Heiligen, bald mit sich oder einem Stieglitz beschäftigt. An der Verkündigung hat man früh angefangen, Schmuck und Reiz der Schönheit zu verwenden. Bei den einfachen Gestalten findet man theils die Gewänder (z. B. III. 37), theils die Charaktere (III. 62) vorzugsweise durchgebildet. Die zweite Epoche der Sieneser Schule ist glänzend vertreten, nicht allein durch mehrere kleine Bilder in der Weise Taddeo's (I. 150. 158), so wie das vortreffliche Hausaltärchen (angeblich) von Barna (III. 48), sondern vornehmlich durch die große Verklärung Maria's von Domenico di Bartolo (III. 51), eine Composition, die durch ihre Größe, durch den Reichthum der Anordnung und Consequenz der Behandlung wunderbar ergreift. In einer Glorie von Cherubim schwebt Madonna, auf Wolken thronend, in Weiß und Gold gekleidet, zu Christus empor, der von Patriarchen, Propheten und Engeln umgeben, mit ausgebreiteten Armen sie empfängt. Neben Madonna zu beiden Seiten, in drei Reihen über einander, schweben

anbetende, lobsingende, musicirende Engel mit ihr empor. Unten am offenen Grabe stehen die verwunderten Apostel, von denen Thomas (der bekannten Legende nach) den Gürtel der Jungfrau erhält.

Dieses Bild flößt eine große Achtung vor dem so wenig gekannten Meister ein und verdiente allerdings eine bessere Stelle als im Seitengemach, dem Fenster gegenüber.

Vom Gritto da Fabriano, auf den man mich begierig gemacht, und der fast zum erstenmal namentlich austritt, läßt sich wenig melden (III. 45. 46). Er ist einer der vielen spätern Giottesken, ohne hervorstechende Eigenthümlichkeit, plump in Gedanken, Darstellung und Ausführung. Dagegen ist ein römischer Giotteske (Krönung Marias, III. 40) interessant und schön; ersteres vornehmlich wegen der Bekanntschaft mit Giotto's Krönung in S. Croce zu Florenz.

Dritter Brief.

Werth der Sammlung.

Ich habe eine schwere Aufgabe zu lösen gehabt, lieber Freund, aber, da ich sie, wie ich glaube, glücklich gelöst, erzähle ich Dir den Hergang. Wie ich Dir schon neulich gesagt, ist man in Berlin im Allgemeinen wenig von

2 *

dem Werth der Museums-Sammlung überzeugt und fast überall stehe ich mit meiner Bewunderung allein. Endlich hat man mich zum Heiden-Apostel gemacht und Ueberführung gefordert von den Bildern selbst. Freilich mit dem ersten Gesetz des heiligen Geistes der Kunst: „Du sollst keine andern Götter haben neben mir" durfte ich, wie Moses, nicht anfangen; kein Mensch sähe Lichtstrahlen aus meinem Kopfe fahren, und jeder tanzte lustig fort ums goldne Kalb.

Inzwischen gingen Freund N. und seine Frau und deren Schwester, die selbst Künstlerin ist, mit mir. Gleich beim Eintritt, nachdem wir uns rechts in die Abtheilung der Mittel-Italiener gewendet, fing mein Freund an:

Nun sieh Dich um, zeige uns etwas aus der Masse, das das Auge erfreuen, das Herz rühren kann, das eine Stimmung hat oder gibt! Steife, magere Gestalten, schlecht gezeichnete, bunt gefärbte, auf Gold aufgeklebte, allgemeine Papierfiguren. Was soll uns dies in jetziger Zeit, wo uns die Kunst aus der Fülle der Kraft, mit allem Zauber der Darstellung, Anmuth, Schönheit, Individualität und Poesie die entzückendsten Werke gibt! Und — hiemit wollte er weiter gehen — ist dort bei den Venezianern und Ferraresen —

Halt, sagte ich, lieber Freund. Die Geschichte hat sich Zeit genommen, um vom Einen zum Andern zu kommen, thun wir's auch. Du weißt, Paulus rühmt den Korinthern als eine der ersten Gaben des heiligen Geistes, die Geister zu unterscheiden. Was nun nicht

über uns kommt, wollen wir sonst zu erwerben suchen. Es ist nicht Alles Gold was glänzt, nicht Alles Alte gut. Sieh, — und hier führte ich meine Gesellschaft vor das Bild, von dem ich Dir noch nichts Näheres schrieb (I. 158) — Sehen Sie, liebe Freundinnen, hier eine Verkündigung Mariä, ein altes Bild, nach dem Katalog ums Jahr 1400 gemalt in Siena; das andere darüber, auch eine Verkündigung, nicht viel später von Don Lorenzo Camaldolese; beide auf Goldgrund, beide ziemlich ungeschickt gezeichnet; beide bunt, ohne Farbenharmonie und ohne Effect, gänzlich flach und platt. Und wäre denn doch vielleicht ein Unterschied zwischen ihnen, der nicht bloß die gewöhnliche Sonderung der Individualitäten beträfe? Leitete doch vielleicht jedes nach andern Quellen und eines von ihnen nach einer hellern und frischern?

„Nun bin ich wirklich begierig, sagte Frau N., auf Ihre Mittel, uns für eines von beiden zu interessiren, da ich noch keine Ahnung habe, für welches Sie es beabsichtigen.“

Das wird leicht seyn, erwiderte ich, sobald wir uns nur in die Schöpfungsgeschichte eines Bildes versetzen. Wir unterscheiden hierbei zweierlei, oder wenn Sie wollen dreierlei, nämlich den Endzweck des Künstlers, die Darstellung, die Mittel zur Erreichung desselben und, was allem vorangeht, den Inhalt des erstern, die Anschauung des beabsichtigten Gegenstandes. Im vorliegenden Falle ist die Verkündigung Mariä die Aufgabe, jener wunderbare Moment, wo einer Jungfrau, „die von keinem Manne

wußte,“ durch einen Boten Gottes angesagt wird, daß sie Mutter werden und den Heiland der Welt gebären solle. Welche sinnliche, welche Seelenvorgänge liegen vor uns? Das Ueberraschende der Erscheinung, das Erschrecken Maria's, das Ausrichten einer Botschaft, die Aufnahme derselben. Sehen Sie nur zu, oben bei dem guten Don Lorenzo: der Engel hört mehr als er sagt; ja seiner Stellung nach kann er so lange da gekniet haben, als der Maler Zeit gebraucht, ihn zu malen; Maria — was läßt sich denken und empfinden mit so abstehenden Ellenbogen? Hingegen hier unten sehen Sie in dem wie hingeworfenen Engel das Plötzliche der Erscheinung, in der erhobenen Hand des weitgestreckten Armes das Bedeutende seiner Botschaft; in Marien, wie sie sich, mit aufgezogener Schulter, in den Mantel birgt und zurückbiegt, das geheime Grauen, und doch in dem auf den Engel gewandten Blick schon die Besiegung der Furcht und den Beginn des Gedankens: „Des Herrn Wille geschehe!“ Und gehen Sie ins Einzelne, so ist, wie jede Richtung von Hand, Kopf, Körper &c., so jede selbst kleinste Falte — wie unvollständig immer in der Zeichnung — doch motivirt, während oben die ganze Draperie so gänzlich ohne Motiv über die Körper hängt.

„Motiv, fing die Freundin an, ich höre dies Wort so oft, ohne mir eine deutliche Vorstellung davon machen zu können. Was hab' ich mir dabei zu denken?“

Alles, Beste, sagte ich, worauf es in der Kunst ankommt. Motiv kommt her von dem lateinischen Wort

movere, bewegen, und heißt also ungefähr Bewegung. Will ich irgend ein Ziel erreichen, so gehört die Bewegung nach demselben vor allen dazu; soll Einer schlagen, so muß er die Bewegung des Schlagenden, soll Einer bitten, die des Bittenden machen; der Verzweifelnde äußert sich anders als der Ergebene, und so sehen wir überall die äußere Erscheinung als Ergebniß innerer Vorgänge von Willen und Empfindung; ja wir können uns diese Bewegung der Seele nach außen als eine fortgesezte denken und dann bildet sogar Denken und Seyn seine eigenen Physiognomien. Das sind nun freilich sehr geistige und unsichtbare Wege, und sie zu sehen und zu gehen ist nicht leicht; dafür ist aber auch die Kunst eine Kunst, nämlich die rechte. Der Künstler, der rechte nämlich, tritt sogleich und unmittelbar vor die Seele seines Gegenstandes und macht nun mit ihr die Bewegung nach außen, so entstehen ihm seine Marien, seine Engel und Alle, so jede Bewegung des Kopfes, Leibes, der Hände, so jede Falte, und dann ist bei ihm Alles motivirt, das heißt jede Form durch die innere Anschauung bedingt, aus ihr geboren, während sonst alle äußere Mittel der Natürlichkeit, wie sie nur Modelle und Gliedermänner bieten, vergeblich den abstracten Gestalten an= und umgehängt werden. O, ich wollte, ich könnte Ihnen eine Vorlesung halten von der Kunst, Modelle und Gliederpuppen mit allen Gaben der Grazien und Musen, mit Schönheit und mit Kleidern, mit Leidenschaften und

Falten, mit Licht und Farbe und was Allem zu bestecken und auszustatten, eine Kunst, von der die halbe Welt schwört (und ich mit), Rafael habe sie nicht besessen und Correggio nicht erreicht; — doch das führt uns ab von unserm kleinen, unscheinbaren Bildchen und vom Motiv in der Kunst. Da kommt nun ein wichtiger Punkt, die Wahrheit der Bewegung. Sie wissen, daß zu uns gesagt ist: „So ihr nicht werdet wie die Kindlein.“ Jede Empfindung leidet durch Vermittelung, und je kürzer der Weg von der Empfindung zur Aeußerung, desto treuer wird leztere seyn. Was ist das Reizende an Kindern, als gerade diese große, fast unbegrenzte Unmittelbarkeit, die sie ohne die Gesetze der Wohlanständigkeit ꝛc. langen, fassen, gehen, springen — ich möchte sagen fallen läßt, und die ihren höchsten Gipfel in ihrer Freude erreicht! Weiß Einer erst, was gefällt, so ist's um seine Kindheit geschehen, und eben diese Naivität unterscheidet die höchsten Genien der Kunst von Leuten, die ihnen Manches abgelernt.

Sehen wir nun bei allem Linkischen und Schwachen doch die unverrückbare Richtigkeit der Bewegungen bei den Kindern und ergötzen uns daran, so können wir dasselbe Ergötzen in der Kunst uns verschaffen, wenn wir nach den Kindern in ihrem Gebiet uns umsehen, und hier wird uns die so verachtete oder wenigstens gering geachtete Frühzeit derselben ihre reichen Schätze aufschließen und den Schlüssel geben zu denen der Folgezeit.

Das ist's, was uns hier fesselt und entzückt: die aus der Unbefangenheit hervorgehende, schlagende Richtigkeit der Motive.

Hilf Himmel, fiel mein Freund ein, welche Verwirrung der Begriffe! Wie kann man bei diesen Handschuhfingern, diesen geschlizten Augen, diesen muskellosen Körpern von Richtigkeit sprechen? Das ist's ja, Lüge ist Alles und Lüge wird Alles, was auf dem Wege entsteht. Denn wie können Figuren, die unter gar keiner Bedingung existiren, also noch weniger sich bewegen können, eine richtige Bewegung machen?

Du bringst mich, antwortete ich, auf die nothwendige Unterscheidung zwischen äußerer und innerer Richtigkeit. Die äußere — und das ist die, von der Du sprichst — ist die vollkommene Uebereinstimmung des abgebildeten Gegenstandes in allen seinen Theilen mit dem Original. Jede echte Kunstrichtung läßt dieses Ziel nicht aus den Augen; allein seine Erreichung ist nicht nur ein Ding der Unmöglichkeit (denn selbst den begabtesten Meistern der glücklichsten Periode wird ein kenntnißreicher Anatom Fehler vorrechnen, in jedem Fall wenigstens Fehlendes, ohne welches auch keine Gestalt Leben und Bewegung hat, Nerven, Adern, Blut 2c.) — sondern führt auch auf endlose Verirrungen, in denen man zulezt nach dem Unterschied von seidenen und wollenen Stoffen, nach der genauen und wahrhaftigen Abbildung der Mutter Gottes, nach dem richtigen Kostüm, in welchem Christus die Welt erlöst, jagt und greift. Ein Andres ist's mit der Richtigkeit,

die ich aus Armuth an Bezeichnungen die innere nannte; sie ist die Uebereinstimmung des beabsichtigten Vorgangs mit seiner Aeußerung, und fällt der künstlerischen Phantasie anheim. Hier hängt Richtigkeit von gesunder und unbefangener Anschauungskraft ab und hier ist Erreichung des Ziels vollkommen möglich, wenn auch die Modulation durch die Individualitäten Verschiedenheiten hervorbringt. Freilich sind die Grenzlinien mit fast unsichtbarer Dinte gezogen, und die Kunst hat zur Bezeichnung des Besten keine andern Mittel, als die Natur, die ein geistreiches Gesicht nach derselben äußern Ordnung bildet, als ein geistloses. Und so kann es denn kommen, daß ein Blankenmann, dessen ganze Muskulatur in der Stärke einer geraden Linie liegt, sich richtiger bewegt, als der beste in einen Johannes umgewandelte akademische Act.

Ich komme wieder, fing jezt die Künstlerin an, auf das Bildchen zurück, das ich mir, Ihrer Rede zu lieb, jezt so lange angesehen. Ist es denn wirklich Ihr Ernst, daß das die wahre Kunst ist, und soll man so malen?

Besser ist besser! sagte ich, aber trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes, ich meine die innere Wahrheit, so wird euch alles Andere von selbst zufallen, und wo nicht, so ist wenigstens dem Geiste nicht Gewalt geschehen. Wir lasen noch neulich zusammeu des Dichters genügende Beantwortung der Frage: „Warum sind keine Erinnerungen so schön, als die aus der Kindheit?“ und ich möchte heut dazu setzen: warum auch keine Hoffnungen,

als die in ihr? Ich betrachte keineswegs das vorliegende Bild, das uns gerade so lange aufhält, für ein ganz besonderes Monument der alten Kunst; im Gegentheil, seine Hauptschönheit hat es aus zweiter, wo nicht gar aus dritter Hand (das Wesentliche der Composition ist älter) und gehört dem Symon von Siena; allein es führt uns — und gar manche Bilder dieser Sammlung thun das Gleiche — in jene Zeit des Erwachens der Kunst, es zeigt uns deren Bestrebungen, Hoffnungen in den Tagen der ganz unschuldigen Kindheit, wovon so bald so viele verfehlt und zu Grunde gegangen und deren Erfüllung die belebende Kraft der größten Genien gewesen.

Allein Sie als Künstlerin möchte ich mir die Freiheit nehmen noch auf besondere Vorzüge aufmerksam zu machen. Bisher habe ich mich bloß über die Auffassung des Gegenstandes, über die Wahrheit der Darstellung geäußert; aber auch die Ausführung ist voll guter Lehren für uns in Bezug auf Schönheit der Darstellung. Ich weiß, Sie halten viel von Colorit und Behandlung; aber muß nicht etwas künstlerisch Werthvolles zu coloriren und zu behandeln da seyn, und was bedingt den Werth? Muß nicht einer schönen Farbe eine schöne Form zu Grunde liegen, und der Harmonie der Farben die der Linien, das Ebenmaß der Massen, ein reines Verhältniß zum gegebenen Raum, kurz Architektur und Sculptur? Und nun sehen Sie bei den Alten nach, welch sicherer und einfacher Aufbau eines Bildes! Wie klar stehen die Hauptgestalten da, wie sondern sich die Massen. Weiter:

verfolgen Sie eine Linie, von Kopf zu Fuß, welch ebenmäßige, harmonische Bewegung, wie richtig geht sie aus! Da werden nicht Hände an Schultern gesezt in abgesehener Verkürzung, nicht Füße verdeckt bezeichnender Gestalten; da spricht die Structur des Körpers in allen Massen-Abtheilungen sichtbar sich aus. Es ist, meines Erachtens, sehr einseitig, den Formensinn auf die Fähigkeit naturgemäßer und s. g. schöner Ausbildung einzuschränken, etwas Anders muß vorangehen, das weiter auszubilden sich der Mühe verlohnt, und das lehrt nicht die Natur, es gehört allein dem Kunstsinn der Menschheit, den wir am unverfälschtesten finden, wo er in begabten Geistern ohne Reflexion der vielen Anforderungen an jegliche Vollendung sich ausspricht. Diesen unmittelbaren Schönheitsinn können wir bei den alten Meistern, diesen Kindern im Geiste, wahrnehmen.

Nun lassen Sie uns einmal weiter gehen, sagte mein Freund, also hier diese Reihefolgen von Bildern des Spinello Aretino, diese Täfelchen von Ambruogio Lorenzetti, Fiesole, die Bilder von Cosimo Roselli, Dom. Ghirlandajo und Verrocchio, und Lippo und Castagno und wie sie alle heißen, sind Ihre hoffnungsvollen Kinder?

Es gibt begabte und weniger begabte Kinder, erwiederte ich, ja sogar verschrobene, obschon irgend etwas ihr glückliches Alter immer bezeichnet. Ich kenne die Gründe nicht, die die Ordner der Gallerie bestimmt haben, die bezeichneten Bilder den genannten Meistern zuzueignen. Fiesole wird man hier nicht kennen lernen, auch Ambruogio

di Lorenzo nicht; Spinello steht, meiner Ansicht nach, nicht in den vordersten Reihen. Es ist freilich Schade, daß kein Bild von Arcagno, Symon von Siena, vom Niccolo Petri, von Masaccio nichts und von Ghirlandajo nichts seinen Umfang Bezeichnendes da ist; aber haben Sie einmal Interesse dafür gewonnen, die Kunst wachsen und gedeihen und nach vielen Seiten hin sich entwickeln zu sehen, so wird Ihnen jedes Bruchstück aus der Geschichte ihrer Jugend werth seyn. Kommen Sie, hier ist ein Bild, das meine Meinung in Gestalten und Farben ausspricht, diese kostbare Perle der Sammlung, um die allein jede andre sie beneiden muß: Madonna in trono, rechts der kleine Johannes, links der kleine — Rafael, nicht der Engel, der Maler, der große, göttliche, unsterbliche Rafael im Kinderhemd mit gefalteten Händchen, von seinem Vater gemalt. Und das ganze Bild, mit den edlen Gestalten der beiden Jacobi im Vorgrund, diese unschuldvolle Anmuth, dieser Ton einer ungestörten frommen Phantasie, ja diese halb ungeschickte Hand, ist nicht Alles ein zweites Bildniß der Kindheit Rafaels? und sollen, können wir kalt daran vorübergehen? packt es uns nicht vielmehr mit einer unwiderstehlichen Gewalt, die uns gar nicht zu Wort und Gedanken, sondern fast nur zu Thränen kommen läßt? So wirken die Denkmale der alten Kunst, und ihre Sprache, wo sie unsre Sinne trifft, sollte eine heilige seyn, die nicht nur jene, sondern Herz, Geist, Gemüth, den ganzen Menschen ergreift. — Und das ist der unvergleichliche Werth dieser Sammlung —

abgerechnet viele vortreffliche Werke der Periode durchgebildeter Kunst, — daß sie uns, wie hier bei den ältern Umbriern zu den Anfängen Rafaels, dort bei den ältern Florentinern zu denen Michel Angelo's, weiter oben bei den Venetianern zu den Quellen Titians, bei den Mailändern zu denen Leonardo's führt und in den Ferraresen und Bolognern sogar die Andeutungen der Caracci und ihrer Zeitgenossen uns gibt. Zu allen diesen kommt nun der große Reichthum altdeutscher und niederländischer Kunstschätze, so daß Sie mit gutem Gewissen dazu beitragen können, den Ruhm dieser Sammlung gegen jeden Anfall zu vertheidigen.

Vierter Brief.

Florentinische Meister des fünfzehnten Jahrhunderts.

Das Museum zählt in seinem Katalog fünf Bilder von Fra Filippo. Lieber Freund! hätte ich eine Höhenkarte der Künstlergenies zu entwerfen, Fra Filippo reichte weit über die Schneelinie und ein Flämmchen brennte auf seinem Gipfel; schrieb' ich aber gar eine Kunstgeschichte, ich wüßte nicht, worauf ich mich — Fiesole ausgenommen — so freuen könnte, als auf seinen Antipoden, den gedachten Bruder. Freilich ist's schön, sich in den Himmel

erheben, und wir verlassen auch wohl die Erde und folgen einem solchen Geist, so weit die schwachen Schwingen den schweren Menschen tragen, sinken aber bald in die Ferne der Verehrung, Andacht und Sehnsucht zurück. Ganz anders spricht der Geist zu uns, der — festen Fußes auf der Erde — den Himmel niederzieht. Einmal in unsrer Atmosphäre, müssen die Göttlichen menschlich athmen und die angenommene Knechtsgestalt verkläret die Kunst. Das ist Filippo! Nein, das noch nicht; denn Du könntest Dir auch Correggio dabei denken. Ich kannte ein Kind; es war wie ein Thautropfen im Morgensonnenschein, so frisch, so glänzend; seine Augen leuchteten wie Fixsterne, seine Stimme tönte wie Silberglocken, seine Seele war Liebe und Freude. Nun regten sich seine Kräfte zum Thun und Alles gelang; dem Deckel der schmutzigen Schildkröte zwang er göttliche Klänge ab, die Priester des Gottes betrog er um ihre Opferthiere, er stahl im Himmel das Licht und zündete auf allen Gassen Freudenfeuer an, und — blieb ein Kind, mit kindlichen Worten, Geberden und Bewegungen. Dieses kecke, herzliche, innige, übermüthig frohe, dem Leben angehörige Gemüth, dem freilich die Klostermauern so hoch vorkamen, wie dem Romulus die römischen des Remus, ist Filippo, und was seine Künstlerhand hervorgebracht, wird wenigstens einen Schimmer dieses Glanzes tragen. Freilich wer ihn in Spoleto gesehen, wer die Geschichte des Johannes in Prato von ihm kennt, wer vor der Verkündigung in der Badia und vor der Krönung Marias in der Akademie

zu Florenz gestanden, der hat diesen Genius weniger verhüllt gesehen, als wer ihn nur aus den wenigen (meist unächten oder beschädigten) Bildern kennt, die in nördliche Gallerien gekommen.

Von den Gemälden des Museums wird nur das mit 168 bezeichnete uns den geliebten Meister dem vollern Licht zukehren. Freilich besizt die Sammlung der Florentiner Akademie dasselbe Bild, und schöner, vollendeter, allein es ist durchaus kein Grund vorhanden, das Berliner für unächt zu halten. „In Blumen liegt das Christkind mitten in einer felsigen Landschaft.“ Schon indem ich diese Zeilen niederschreibe, zittert meine Seele vor Freude, wenn ich mir die Bewegung des Künstlers bei dem Gedanken vorstelle, den kein Andrer vor ihm gedacht, das göttliche Kind in Blumen, statt auf Stroh, zu betten und die rauhe Welt, in die es getragen worden, durch Wald und Felsen zu bezeichnen, in denen doch, troz aller Rauheit, die erquickenden Quellen des Lebens, der Dichtkunst und Freude entspringen, wie er denn auch den glänzenden Streifen eines Waldbachs durch seine Landschaft gezogen und diese selbst mit einer Liebe dargestellt, die nur in der herzlichsten und vollsten Freude an unsrer irdischen Heimath ihre Wurzeln haben kann. Der heilige Geist, wie ein Strahlenregen, den ausgebreiteten Armen des Weltenschöpfers entströmend, senkt sich von oben herab auf das göttliche Kind und auf die Erde, der es geschenkt worden, und schlägt in Flammen auf aus allen Blumenkelchen und Blattspitzen. Selbst die Creatur nimmt an

der Gnade des Schöpfers Theil, und sorglos ziehen Stieglitz und Kranich durch die geweihte Waldeinsamkeit. „Das Kind spielt mit den Fingern an der Lippe.“ So sagt es uns — denn reden kann es ja noch nicht — daß es das Wort sey. Von der anbetenden Maria, so wie von dem kleinen, schon als Prophet in die Ferne blickenden, mit dem Kreuz auftretenden Johannes will ich schweigen; beide sind auf dem Florentiner Bilde von so unnachahmlicher Schönheit, daß freilich das Berliner zurückstehen muß. Nur noch des heiligen Bernhard gedenke ich, der — höchst wahrscheinlich der Aufgabe gemäß — Zeuge und Theilnehmer der Verehrung ist. Mit der Sicherheit eines Meisters späterer Zeit ist der Contrast des greisen Mönchs gegen die in Jugend blühende, in Blüthen stehende Umgebung des Kindes hervorgehoben. Durch Felsen und Bach ist er geschieden und nur aus der Ferne kann er die Zeichen der Verehrung geben.

Seh' ich nun auf die Zeichnung, und denke daran, wie man noch bis zu seiner Zeit die traditionellen Formen aus der Giotto'schen Schule festhielt, wie nur der tiefer blickende und fühlende Niccolo den Uebergang vorbereitet, so staune ich von neuem über die Fülle, Feinheit, Anmuth und Schönheit, mit der alle Gestalten, Gesichtzüge, Hände, Falten rc. gezeichnet sind, so daß das nur willkührlich ins Röthliche gebrochene Colorit, der Mangel vollendeter Abrundung und Farbenharmonie allein noch die frühere Kunstperiode bezeichnen. Denn es sind nicht die idealen Züge und Formen Fiesole's, auch nicht die

naturtreuen, festen Masaccio's, sondern mit Sinnen empfangene, im Geist wiedergeborne, lebendige Gebilde der Phantasie.

Der begabte Schüler eines solchen Meisters, sollte man denken, hätte sich in nichts von einem Rafael unterscheiden können. Allein wie sehr die Kunst von äußern Einflüssen abhängt, wie schwer sie einer einmal genommenen Richtung widerstehen kann, dies zeigt die Geschichte jeder Kunstschule, und also auch der florentinischen. Oft wird und bleibt das Impuls der Fortbildung, was gerade die unbedeutendere, werthlosere Kraft war, obschon nicht ohne genauen Zusammenhang mit der Entwickelung des Geistes im Allgemeinen. Hatte man vorher sich fast mit völliger Hintansetzung der Wirklichkeit, nur um Erfassung des Gegenstandes bekümmert, so konnte nun bei einmal angeregter Aufmerksamkeit auf's Natürliche die Kunst auf halbem Wege nicht stehen bleiben und wir sehen den größten Theil der florentinischen Meister der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts dem Materialismus zusinken.

Durch das Studium der Natur belebte Filippo seine Ideale; sein Schüler Botticelli aber, dem leztere fehlten, mußte sie von jener entnehmen, und der Dank an seinen Meister gilt der Achtung vor ihr und der Kunst des treuen Abformens. Die Madonna mit dem Kind und den Engeln in den Uffizien zu Florenz ausgenommen, sah ich keine schönern Bilder dieses Meisters, als hier im Museum, das deren fünf enthält, und obschon die Venus

(167) und die Madonna (169) eine und dieselbe Florentinerin ist, so ziehen mich doch beide Bilder eben wegen jener Strenge der Naturnachbildung immer von neuem an, die sich sogar in einem dritten Bilde (180) zu wirklich ergreifendem Ernste steigert. Hier sizt Madonna in der von einer Rosenhecke umgebenen Thronnische, neben ihr steht das Kind, mit der einen Hand segnend, mit der andern sich am Busenrand des Kleides der Mutter festhaltend; zur Rechten drei, zur Linken vier rosenbekränzte Engel mit brennenden Kerzen in Blumentöpfen. — Daß in dieser Richtung die Kunst des Portraits ganz vorzüglich sich ausbilden würde, war natürlich, und es ist ein glücklicher Umstand, daß das Museum einen schönen Beleg dafür hat in dem Bildniß einer jungen Florentinerin (195) von Botticelli's Hand, und in dem eines jungen Florentiners von seinem Schüler Filippino.

Dieses leztere ausgenommen möchte ich nur noch eines der fünf aufgeführten Bilder dieses Meisters nennen, das uns auf die Spuren seines Geistes führen kann (198), ein Christus am Kreuz mit Franciscus und Maria und blutauffangenden Engeln. Auch Filippino folgt der allgemeinen Richtung aufs Natürliche und begräbt sogar — wie in S. Maria novella — die Handlung in der Umgebung, aber er läßt sich überall von der Schönheit leiten und überläßt es ihr, uns für den Mangel an Einfachheit und Kürze, der Form der klaren geistigen Anschauung, zu entschädigen. Ich erinnere mich recht wohl der Skizze zu dem gedachten Bild aus der Geschichte

des heil. Johannes in der Capelle Strozzi in S. Maria novella — sie befindet sich unter den Handzeichnungen alter Meister in den Uffizien — auf die Handlung selbst, auf die Erweckung der todten Frau, ist gar keine Aufmerksamkeit verwendet, ganz motivlos ist sie angedeutet; auch die umgebenden Gruppen, auf die es ihm offenbar am meisten ankam, sind so entworfen, daß sie ihr Leben erst von der Zukunft erwarten — und welche Gewalt übt das (obendrein mit vollendeter Meisterschaft in Fresco) ausgeführte Gemälde aus! Glaubt man nicht auf Momente, im Vatican zu stehen? — Von dieser Gewalt der Schönheit in seinen Werken gibt nun einigermaßen das Bild des Gekreuzigten im Museum, wenigstens die wie eine Nonne gekleidete Maria (vielleicht ist's auch eine spätere Kirchenheilige) Zeugniß. Hier hat sich das Schönheitgefühl schon die reinste Form aus der Natur gewählt und verwendet; das Seelenleben aber bleibt etwas zurück.

Die auf solchem Wege unausbleibliche Disharmonie tritt bei Filippino's Schüler, Raffaelin del Garbo, noch mehr hervor, von dem die Sammlung ein vortreffliches Gemälde (179) besitzt: Maria auf einem in Landschaft stehenden Throne mit dem Kind auf dem Schooß. Zwe Engel zu beiden Seiten halten einen Teppich empor, darunter stehen zwei Cherubim. Im Vorgrund stehen und knieen vier Heilige. Wenn auch die Richtung auf's Natürliche bei rein geschichtlichen Darstellungen noch leicht zu verfolgen ist, so scheint sie hingegen bei symbolischen, in denen vorzugsweise eine Gemüthstimmung ausgesprochen

oder angeregt werden soll, ganz vom Ziel abzuleiten und kann erst bei ganz veränderter Grundlage Organisch-neues hervorbringen, wovon ein andermal. Der Werth aber, den die unabweichliche Verfolgung eines Ziels im Allgemeinen hat, tritt bei Raffaelin deutlich hervor. Freilich hatte die Kunst in der Kraft geistiger Anschauungen sich zu einer Höhe gesteigert zu Anfang des Jahrhunderts, daß man keinen Gipfel darüber mehr wahrnimmt; allein noch war die Materie nicht bezwungen — das Wort war empfangen, aber es konnte nicht Fleisch werden. Zeichnung, Modellirung, Färbung, Harmonie mußten erlernt, vervollkommnet werden, wenn eine spätere Zeit die Kunst in ihrer Vollendung offenbaren sollte; denn Alles — auch im Reiche des Geistes, auch im Süden — reift allmählig. Und so verfolge ich denn auch mit inniger Lust alle die Abwege im blühenden Garten der Kunst, wohl wissend, daß sie immer wieder nach dem Mittelweg und Mittelpunkt einlenken; ja sogar einem Alessio Baldovinetti kann man auf diesem Wege Geschmack abgewinnen, der seine Verehrung der heiligen Jungfrau (bei der Verkündigung [174]) nicht deutlicher zu bezeichnen gewußt, als daß er sie in ein prunkvolles Gemach auf einen prächtigen Sessel sezt und dem Engel vor ihr die kostbarsten Kleider umhängt, und der im Streben nach Wirklichkeit die ganze Scene nach Florenz versezt, das er uns mit Thürmen, Kirchen und Palästen, mit Gärten und Villen und einem Theile des Arnothales durchs offene Fenster zeigt.

Wohin endlich die Natur, ohne die leitende Stimme der Grazien, ohne die warnende des Geistes führe, zeigen Andrea del Castagno und selbst sein Schüler A. Pollajuolo, deren magern und widrigen Gestalten man kaum noch das Verdienst einer gewissen Correctheit und die ernste Gesinnung ihrer Meister ansieht. Von lezterem ist ein heiliger Sebastian da (171), von ersterem befinden sich zwei Bilder im Saal, zwei im Seitenzimmer bei den s. g. Incunabeln, alle geeignet, den etwas barocken Sinn des alten Herrn deutlich zu zeigen.

Noch führt der Katalog drei Künstler auf, deren Werke den Glanz ihrer Zeit merklich erhöhen, ja — eine minder gesegnete über Jahrhunderte hinaustrügen: Cosimo Roselli, Benozzo Gozzoli und Domenico Ghirlandajo. Und wär' es nur die unendliche Freude, an den Volkszug auf des erstern größerem Bild in St. Ambrogio zu Florenz; an des zweiten Capelle im Palast Riccardi, den Zug der Könige, da sich die Schönheit selbst in hundertfältiger Gestaltung aufgemacht, das Christkind zu beschenken und zu verehren; an des dritten Geschichte des h. Franz in S. Trinita zu Florenz erinnert zu werden, so müßte man für die (unter Nr. 141. 147. 156. 175. 176. — 163. — 178. 182. 188. 190. 193. 196) aufgeführten Gemälde (von denen freilich nur 190, ein in einer Nische stehender Heiliger — S. Vincentius Ferrerius von hervorstechendem Werthe) Dank wissen. Obschon ich darauf verzichten muß, von jedem bedeutenden Bilde Dir zu schreiben, so kann ich doch eine Madonna

mit dem Kind aus Verocchio's Schule nicht mit Stillschweigen übergehen, von der man glaubt, sie könne eine Jugendarbeit von Leonardo seyn. Das Bild ist schön und fesselt durch das Sinnige und Gemüthvolle der Auffassung, durch das sanfte Niederblicken Marias bei strengen, scharf geschnittenen, doch rundlichen Formen und den bräunlichen Schatten.

Bedenkt man die Schwierigkeiten, die sich der Gründung einer solchen Sammlung entgegenstellen, die, selbst in Florenz, nicht vollständig überwunden sind, so muß man staunen, daß ein solcher Blick in die ältere florentinische Kunstschule diesseits der Alpen möglich ist.

Fünfter Brief.

Pinturicchio. Ingegno. Rafael.

Von den Vorgängern und Zeitgenossen Rafaels besitzt die Sammlung einige sehr werthvolle Gemälde, doch übertrifft sie alle, vorzüglich aber die unter dem Namen seines Meisters aufgestellten, das schon früher erwähnte seines Vaters Giovanni Santi, in dessen Charakteren übrigens eine Uebereinstimmung mit denen des Perugino nicht zu verkennen ist, obschon sie dieselben an dem, was man die Ahnung in der Kunst nennen möchte, das unbewußte Seelenleben, in demselben Grad übertreffen, wie

sie an Tiefe und Glut der Färbung und an formeller Ausbildung ihnen nachstehen. So viel ist gewiß, daß Rafael ohne Beziehung auf seinen Vater nicht vollkommen verstanden wird, und daß die Schwingen, die ihn aus der Schule Perugino's getragen, ihm schon in frühester Kindheit gewachsen.

Es ist ein eigen Ding mit der umbrischen Schule; so nahe der florentinischen und sienesischen auf der Landcharte, so weit von ihnen im Geist. Hat man sich mit den Bildern der beiden leztern erfüllt und kommt nach Perugia, ist's nicht, als ob ein anderes Jahrhundert Einen aufnähme, ja fast ein anderes Volk? Gegenüber den mächtigen Gestalten Arcagno's, dem Ernst und der Gedankenfülle der ganzen Schule, die sich zulezt in der Fülle des Lebens verliert, halten die schmuckvollen und zierlichen Gestalten der Umbrier kaum aus. Aber so ist's: im Reiche des Geistes ist wie in dem der Natur jedem Organ seine Arbeit zuerkannt, und es muß die Pflanze manches Blatt und manchen Stengel bilden, ehe die Blumenkrone sie schmücken kann. Recht, als sollten alle Reiche für einen beglückten Genius im voraus erobert werden, erhielt eine jede Kunstschule ihre eigene Aufgabe, und so haben die Umbrier von Anfang an nach den Gesetzen der Anmuth in der äußern Erscheinung gesucht. Wenn darüber alle Charakteristik zu Grunde geht, wenn selbst die Würde der Darstellung verlezt wird (wie denn Perugino einen heil. Hieronymus und einen Vespasian eben so graziös stehend und lieblich lächelnd, selbst mit flatternden

Bändern geziert, darstellen kann, als einen Engel Gabriel in der Verkündigung), so leidet zwar das einzelne Kunstwerk, aber die Kunst im Allgemeinen, für die die ganze Scala durchlaufen werden mußte, gewinnt. Der (angebliche) Meister Perugino's, Buonfiglio, hat in S. Pietro zu Perugia ein Bild gemalt, eine Pieta, man kann kaum eine unpassendere Zusammenstellung sehen: — die Mutter hält den Leichnam Christi im Schooß, zur Linken steht der heil. Leonardus, zur Rechten sizt der heil. Hieronymus an seinem Schreibpult. Und doch, geht man auf's Einzelne ein, verfolgt man die leise Wendung des Körpers, das Aufsitzen des Kopfes, die Faltenzüge ꝛc., so muß man achtungsvoll das ernste Suchen und Streben nach Anmuth der Linien und Bewegungen bis in die kleinsten Formen hinein anerkennen, das Verdienst um die Färbung ganz abgerechnet, die mehr wie jede andere dem Feierlichen des Altardienstes entspricht. Ein Bild wie das des Perugino, was ehedem in Vallombrosa war und jezt in der florentiner Akademie aufgestellt — und worauf unter andern der heil. Michael mit einer leuchtenden Glut dargestellt ist, muß — bei feierlicher Gelegenheit eröffnet — der andächtig gestimmten Gemeinde den Himmel geradezu aufgeschlossen haben.

Was unter Perugino's Namen hier in der Sammlung aufgestellt ist, gibt kaum entfernt einen Begriff von diesem Meister, und es that mir sehr leid, mich in meiner Hoffnung, ein Bild von ihm, das in den Jahren 1820—22 in Berlin ausgestellt und, so viel ich weiß, Eigenthum

Spontini's war, hier wieder zu finden, getäuscht zu sehn. Da komme ich unwillkührlich auf meinen alten Satz zurück: In einer nach historischen Motiven geordneten Sammlung müßten Meister ersten Ranges durch Copien, wo möglich ihrer vorzüglichsten Bilder vertreten werden, statt daß untergeordnete oder gar untergeschobene Originale den Glauben schwächen und das Vertrauen tödten, in jedem Fall die Erkenntniß hindern.

Von Pinturicchio zählt die Sammlung fünf Bilder, darunter ein ganz ausgezeichnetes (I. 212), die Anbetung der Könige. Wem wäre es nicht lieb, diesen Mitschüler und Jugendfreund Rafaels kennen zu lernen, zumal da diesseits der Alpen sein Name fast in keiner Gallerie vorkommt. Pinturicchio ist älter als Rafael und hat ziemlich einseitig das Princip seiner Schule verfolgt, wie an seinen schönsten Werken, den Geschichten des Aeneas Sylvius im Sieneser Dom, an den mit architektonischem und landschaftlichem Beiwerk reichlich ausgestatteten Bildern, und den vielfach geschmückten zierlichen und anmuthigen Gestalten darin, die oft die Darstellung fast verdecken, deutlich hervortritt. Ist freilich das Madonnenbild in der Sammlung der Akademie von Perugia von ihm, wie es dort seinen Namen trägt, so hat er gezeigt, welche Gewalt gemäßigte Anmuth an rechter Stelle ausüben kann, und es erscheint als ein Eigensinn des Schicksals, einen so begabten Genius durch einen zweiten überbieten gewollt zu haben. Das genannte Bild der Berliner Sammlung stimmt mit den Wandgemälden

in Siena, nur zeigt es noch deutlicher die Gefahr, der der Künstler bei einseitiger Verfolgung eines Mittels der Darstellung ausgesezt ist. Zierlich sind die Gestalten, anmuthig ihre Bewegungen, daß sie sich aber dem neugebornen Heiland nahen, sieht man ihnen weniger an; dagegen tritt ein Hauptverdienst der Schule, das sich später Rafael so glänzend angeeignet, auch hier hervor, Geschmack in der Zeichnung des Contours, Gefühl in der Linie, was in Florenz, selbst bei dem zunächst stehenden Ghirlandajo, noch nicht diese Feinheit erreicht hat. Um wie viel damit die Kunst ihrer Vollendung zugeführt wird, sieht man am deutlichsten auf der andern Seite des Berges, bei den Nachahmern Rafaels, deren Linien und Formen gerade jenes feine Gefühl, jene Lebensbewegung fehlt, ohne die sie nur körperliches Daseyn haben.

Einen Meister der umbrischen Schule habe ich durch die Nachrichten, die Rumohr (It. Forsch. II.) von ihm gibt, besonders liebgewonnen, Andrea di Luigi (Aloisii) gen. l'Ingegno. Ob ich etwas von ihm gesehen habe, weiß ich noch nicht. Er ist Zeitgenosse von Pinturicchio und sein Beiname berechtigt zu Erwartungen. Wie aber wurden die meinigen getäuscht, als ich das in der Sammlung des Museums unter seinem Namen (I. 237) aufgestellte Marienbild sah! Trockne, plumpe Formen, rohe Malerei, und troz der Bewegung des Kindes, das die Mutter am Mantel zupft, nirgend eine Seelenregung! Ich war sehr niedergeschlagen. Höre, warum; vielleicht

trage ich allein die Schuld und Ingegno ist der nicht, für den ich ihn gehalten. Ich wollte, ich könnte Dir mein Portefeuille aufschlagen und ein paar Blätter zeigen, die ich nach einem Altarblatt in St. Spirito zu Florenz gezeichnet. Du weißt, daß daselbst eine große Reihenfolge von Gemälden aus der Schule des D. Ghirlandajo (auch wohl von ihm) die Altäre der Rotunde oder des Kreuzschiffs schmücken. Unter diesen nun ist eines (links, wenn man dem Hochaltar zugeht), das mir sogleich wegen seines abweichenden Charakters und seiner ausnehmenden Schönheit und Feinheit der Gestalten und Gesichtsbildungen auffiel und das ich zunächst für eine Arbeit des Pinturicchio hielt, obschon die gemäßigtere Färbung mich irre machte. Es ist eine Madonna in trono, ein mädchenhaftes, liebliches Gesicht, das Kind sanft lebendig herausblickend; um den Thron sitzen die heiligen Laurentius, Stephanus, jugendliche Gestalten von rafaelischer Bildung, Johannes Evangelista und S. Bernhard. Auch die Altarbekleidung, geschmückt mit einem schönen Bilde des heil. Lorenz, ist von derselben Hand gemalt. Zeichnung und Technik des Malers sind ganz vollendet, der Meister hatte alle Mittel zu freiem Gebrauch in seiner Hand. In der Zeichnung der Haare, in der Gewandung spricht sich ein durchgebildeter Geschmack aus; Formen und Verhältnisse sind schön, mit dem leisen Beigeschmack des Sinnlichheitern und Natürlichen. Das Bild ist deutlich gezeichnet mit der Jahrzahl A. D. MDV. Bei wiederholtem Besuch — denn das Bild hatte gleich seine Zaubernetze über

mich geworfen — und bei weiterem Nachsuchen fand ich am Thron das Monogramm AA P̄, entweder ein doppeltes A oder ein in ein A verflochtenes I, nebst pinxit, was mit der Angabe Rumohr's (a. a. O. S. 328) mit einem ähnlichen A·A·P übereinstimmt und den Namen obgedachten Meisters der umbrischen Schule, Andreas Aloisii, oder mit dem I, wie er sich auch nannte, Ingegno Aloisii bezeichnen könnte. — Ich muß es ganz dahingestellt seyn lassen, ob meine Deutung des gegebenen Monogramms richtig ist — (der umbrischen Schule gehört das Bild jedenfalls an) —; ist sie aber richtig, dann hat Ingegno das Berliner Bild nicht gemalt, selbst wenn er, wie Vasari erzählt, erblindet seyn sollte.

Erwarte nicht, daß ich Dir von Rafael und vornehmlich von den mancherlei unter seinem Namen aufgestellten Dingen viel sage. Genug, daß die neue Auflage des Katalogs ein paar Rafaele weniger zählt, obschon die Bilderzahl nicht vermindert worden. Die Madonna Colonna ist ein göttliches Bild und es ist eben das Göttliche am Rafael, daß er dasselbe einfache Thema, die Mutter mit dem Kinde, so endlos variiren kann, in einem so kleinen Kreis, aus dem er weder in die feierliche Strenge der Alten, noch in die Unreligiosität der Spätern fällt. Wie ich Dir schon früher angedeutet, hat dieses Bild noch das Interesse, daß es die Ausbildung eines ältern Motivs (von Giotto in der Brera zu Mailand) ist, und in so fern auf die Entwickelungsperiode in der

Kunst einige besonders erhellende Strahlen wirft. Aber wie soll ich Dir die Empfindung beschreiben, mit der ich vor das Bild aus dem Palast Ancajani zu Spoleto trat, vor diese Ruine eines köstlichen, phantastischen Gebäudes! Sie können das Bild freilich nicht in die Reihe stellen mit den andern, seine theilweise Zerstörung schützt es vor dieser glänzenden Unbilde: es hat sein gesondertes Gemach. Hier steht es auf der Staffelei, und was hindert mich denn, es für ein unvollendetes Gemälde zu halten, von dem der junge Künstler eben aufgestanden, und das mir zugleich zeigt, wie er und seine Werke entstanden? Wie erkennt man die kindliche Vorstellungsweise des religiösen Gegenstandes, wie die Sorgfalt im Benehmen der gegenwärtigen Personen, wie die Rücksicht auf den strengen Meister und auf die gemachten Studien, und doch durch Alles hindurch und vornehmlich aus dem Hintergrunde heraus den freien, der Schönheit und Größe zugewandten Geist. Auf den ersten Blick erinnert es an die Krönung Marias im Vatican und an das Sposalizio. Ich glaube sogar, daß sich die auf leztern nachgedunkelten Gewänder nach diesem Bild herstellen ließen; doch ist's früher. Wo die mit der Feder auf die Leinwand gezeichneten Contoure durchblicken, war mir's, als könnte ich die Hand noch sehen, die sie gezogen. Der Kupferstecher Ed. Eichens von hier hat eine sehr schöne und ausgeführte Zeichnung nach dem Gemälde gemacht, deren Stich vollendet ist. Allen Freunden Rafaels wird damit eine willkommene

Gabe geboten. So weit mir Vergleichung (nämlich in der Erinnerung) möglich war, ist die Zeichnung treu und die Ergänzung sehr glücklich.

Von Zeitgenossen und Schülern Rafaels besizt die Sammlung bedeutende Bilder. Nur Giulio suche man nicht hier, wie es denn wohl gethan wäre, wenn man ihn unter den gegebenen Umständen auch nicht fände. Dagegen ist ein vortreffliches großes Gemälde des Innocenzo da Imola da, eine Maria von Cherubim getragen, von Heiligen umgeben, daran man diesen talentvollen Schüler Rafaels kennen lernen kann; auch Garofalo's kann man sich hier erfreuen; Sodoma muß man in Siena gesehen haben, um das Maß seiner Größe zu behalten.

Sechster Brief.

Schinkels Entwürfe und Malereien für's Museum.

Du fragst, l. F., nach dem Plan des Architekten zur Ausschmückung des Porticus vom Museum und wie weit er seiner Ausführung nahe gerückt? Ich habe Schinkels Zeichnungen gesehen und unterbreche meine bisherigen Mittheilungen, um Dir davon und von der großen Freude, die jene mir bereitet, zu schreiben.

Daß mich Geist empfangen würde, Dichtkunst, Alterthum, — darauf war ich vorbereitet, aber keine Ahnung hatte ich von dieser Fülle von Anschauungen, von diesem Sprudel der Phantasie, deren Fontainen und Kaskaden in neuen, frei gewählten Formen steigen, fallen und rauschen, und von denen man ungewiß, wer die geheimen Druckwerke leitet: die Malerei, die Sculptur oder die Poesie. Erstere wenigstens bringt den Zauber wechselnder Beleuchtung vom geheimnißvollen Nachtschimmer zum ahnungsreichen Dämmerlicht, zum höchsten Sonnenglanz; die andre bringt aus dem griechischen Alterthum die schönen Gestalten der Götter und des goldenen Zeitalters; die Poesie endlich scheint jene beiden nur herbeigerufen zu haben, um sie mit sich zu verbinden und zu beherrschen.

Die Gedankenweise des Gedichts, das hier uns sinnlich vorgeführt wird, ist modern, d. h. der vorwaltenden Sinnesart unserer Dichter entsprechend; eine Verbindung von Altem und Neuem, bei dem jenes diesem sich fügt und auf sein Recht vollkommener Objectivität Verzicht leistet. Das sichert ihm seinen allgemeinen Sieg; denn immer steigen die Götter, um Herzen zu gewinnen, zu diesen nieder, während in ihrer Höhe sie mit dem Duft geschlachteter Opferthiere vorlieb nehmen müssen.

In der bildenden Kunst hat indeß diese Subjectivität einen Nachtheil, sie bleibt ohne Commentar unverstanden; diesen aber haben wir im vorliegenden Fall in dem den Zeichnungen beigeschriebenen Gedicht, aus dem ich Dir

das Wesentlichste mittheile, das Dich mit dem Reichthum, der Schönheit und dem Organismus der das Ganze belebenden Gedanken bekannt machen kann.

Wir durchlaufen zunächst einen großen Kreis von Nacht zu Nacht, vom Werden durch alles Gewordene zum Vergehen, hinter dem wieder ein neues Werde! den kommenden Morgen verkündet: das Leben ist somit nach seinen allgemeinsten Beziehungen vor uns aufgethan. Der Anfang der Darstellung ist ein gesondertes Blatt: „Uranos und um ihn die Gestirne den nächtlichen Reigen tanzend." Dann beginnt das zweite Blatt: „Saturn und die Titanen ziehen ins Dunkel der Vorzeit zurück. Jupiter beginnt den neuen Lauf der Welt, das belebende Feuer verbreitend. Die Dioskuren, die ersten Lichtspender, ziehen ihm voran. Prometheus raubt das Feuer für die Bewohner der Erde. Die Heerde des Mondgewölkes zieht am Nachthimmel, an das Reich des Saturn erinnernd." Du siehst, wie ganz moderne Bilder zwischen alte Vorstellungen gewebt sind, und kannst Dir den Aufwand von Kunstmitteln denken, diesen Reichthum von Beziehungen deutlich zu machen, nächtliches Dunkel, Mondschimmer, Sternenglanz, Lämmerwölkchen; daneben Lage, Form, Bewegung der verschiedenen Gestalten in verhältnißmäßig kleinem Raum. „Selene führt leuchtend ihren Wagen durch die Nacht." Ich unterbreche mich noch einmal, um zu bemerken, daß keine Beziehung unausgedrückt gelassen, so hier die „leuchtend." Es unterscheidet dies die Auffassungsweise dieser Kunstschöpfungen wesentlich von andern

die sich strenger im Bereich der Plastik gehalten, die solches Detail der Darstellung nicht hat, noch haben kann. „Das Leben der Selene geht später in das der Diana über, es erscheinen Gestalten der Jagd, zugleich als Sternbilder des Schützen und Löwen. Geschäftige Himmelsgestalten sind bei der Entfaltung der weiten nächtlichen Decke behülflich."

„Die Nacht entfaltet den Mantel, aus welchem die Gestalten sich entwickeln, ihre Kinder ruhen um sie. In dem warmen Dunkel liegt der Keim alles Entstehens unter dem mannichfachen Bilde der Liebe, des Erwachens und Erweckens." Ich möchte immer dazwischen treten und Dich fragen, ob Du die Schönheit des Gedankens fühlst? aber ich fürchte mich auch vor Deiner Frage nach seiner Darstellung. Die Kunst ist eine Fabel, sagt Schiller; hier ist sie mehr, sie ist Traum, und ihre Gestalten sind aus phantastischem Stoff gewoben. „Die Elemente eines mannichfachen Lebens entwickeln sich, dem anbrechenden Tage entgegenziehend. Ein Traum wird zum Erwachen und die noch schlafende Mutterliebe ins thätige Leben fortgezogen von Gestalten, die auf Arbeit und Ernte deuten. Noch schlummernd wird der Krieg vorsichtig umhüllt, weil die Zeit seines Wirkens noch nicht gekommen; vor ihm her schwebt der Friede in heiterer Gesellschaft jungfräulicher Musen. Vor ihnen gießt ein Kind des Himmels befruchtenden Regen auf die Erde herab. Elemente der Wissenschaft zeigen sich, die Tiefen werden gemessen, störend treten die Naturkräfte dazwischen, Stürme scheuchen die Nachtvögel aus den Wäldern auf.

Die Kinder des Himmels kämpfen mit diesen aus Saturns Herrschaft übrig gebliebenen Geschöpfen und fliehen vor ihnen. Samen, Blüthenstaub, Befruchtung wird mannichfach auf die Erde herabgestreut, erfrischender Nachtthau wird aus dem Gewölk herabgegossen. Ein Hahn verkündet den Tag, mit welchem zugleich die Sorge beginnt. Die Mutter nimmt ihr Kind in Schutz vor den verfolgenden Nachtgeschöpfen. Auf Bestellung der Erde deutet ein Gärtnerpaar, Morgenthau rieselt aus der Kanne auf die Flur herab. Ein Harfenchor in Morgenwolken verkündet den Aufgang der Sonne, unter ihm erheben sich singende Lerchen von bethauten Kornfeldern. Das Morgengestirn, die Venus, folgt der Sonne“ (die sollte freilich vorausgehen, der Phosphoros der Eos) „und deutet dem Eros seine Bestimmung auf der Erde an. Aus dem Morgengewölk erheben sich heitere Bilder der Hoffnung und der Verehrung für den kommenden Tag. In den Gewölken der Sonnenglorie führen Vorboten der Grazien die heiligen Schwäne des Sonnengottes. Der Sonnengott entsteigt mit seinem Viergespann dem Meer zur Beleuchtung der Welt; mit ihm schweben die Grazien, um sie zu verschönen.“

Der leztere Theil des Bildes ist fast ganz Licht und hat wenig Gestalten, so daß die Absicht des Gegensatzes zu fühlen ist. — Aber welche Unendlichkeit von Gedanken! wirst Du sagen. Freilich; und doch ist's erst der Anfang des Gedichts, das sich, genau genommen, noch immer in den Räumen des Himmels bewegt. Dort, den menschlichen

Blicken verborgen, wirken und schaffen die Naturkräfte, die die Erde zu seinem Wohnsitz gestalten. Zu diesem führen uns nun die nächsten Bilder und wenn das bisherige die Nacht umschrieb, so folgen sich nun Morgen, Mittag und Abend bis wieder zur Nacht, mit Bezug auf die parallelen Jahreszeiten. — Um den Faden des Gedankens beim Anfang zu fassen, muß man jezt vor die Mitte des Bildes treten: „Auf den Morgenhöhen des Helikon entspringt unter dem Hufschlag des Rosses, welches einst die Ueberwinder der Ungeheuer, Perseus und Bellerophon, trug (des Pegasus), der Quell der Phantasie. Unter dem Liebkosen unschuldiger Nymphen rieselt er hinab in den Brunnen, aus welchem der beglückte Mensch den Trank der Begeisterung schöpft und von wohlthätigen Wesen empfängt, damit sich sein irdisches Leben verschöne und ihn Ahnungen und Vorgenüsse des Himmels begleiten in seiner Entwickelung unter Gesetzen des zeitlichen Fortschreitens im Morgen und Frühling des Lebens.“ Hier werden wir an den Anfang der Bilderfolge zur Linken geführt, wo „Hirtenvölker in ruhigem Naturgenuß“ dargestellt sind. Die Sibylle des Morgens vor ihrer Höhle am Gestade des Meeres, in des Orients Fülle der Natur, fesselt das jugendliche Geschlecht durch die Deutung der Zukunft, welche sie auf Blätter zeichnet. Wildes Jägervolk steigt aus den Bergwäldern herab, angezogen von den höhern Reizen sibyllischer und dichterischer Begeisterung. Die Muse und Psyche spannen in der Hütte des Dichters die

Saiten auf seine Lyra; das Volk nimmt Theil am Wettstreit der Kraft und Gewandtheit; der jugendliche Genius des Dichters läßt Begeisterung von seinen Lippen tönen, Jünglinge sind liebend um ihn beschäftigt, fächelnd und mit Quellen spielend. Hier sehen wir den ersten Versuch, das Schöne in der Natur festzuhalten durch Kunst, indem ein Jüngling den Schattenriß der Geliebten am Felsen mit der Kohle nachzieht."

„Im Sommer und Mittag des Lebens begegnen wir der Ernte und ihren Freuden. Kinder und Häschen spielen im Kornfeld. Ein junger Held wird aus dem Quell der Begeisterung zu schöner und kühner That erfrischt. Musikgenuß; unschuldiger Muthwille mit dem Elemente der Phantasie. Hinter dem Schleier der stürzenden Quelle der Dichtung schimmern im tiefen Schooße der Erde die strengen Gewalten (die Parzen), welche die Gesetze des irdischen Lebens unerbittlich halten." Dies ist Alles wirklich abgebildet; die Höhle, vor der ein dem Grimmler ähnlicher Wasserfall niedergeht, durch den hindurch man die Gestalten der Parzen schimmern sieht. „Die dichterische Hülle leiht auch ihnen eine mildere Form, menschenfreundliche Genien umspielen sie, an dem Schicksal des Menschen Antheil nehmend, selige Geschöpfe, im Elemente des Schönen (nämlich in dem vor der Höhle sich sammelnden Wasser) schwimmend und dasselbe Andern spendend. Musik des Waldes in der Ferne, Begeisterte, die sich am geflügelten Rosse erfreuen. Werkleute staunen beim Anblick des wohlthätigen Elements. Wohlthätige

Nymphen gießen die schöne Fluth in den Brunnen hinab, aus dem ein junger Dichter schöpft. Ein Gesetzgeber naht sich überrascht der schönen Quelle, die auch ihn erfrischen soll.“

Nun folgen wir dem Menschen zum Abend und Herbst seines Lebens, zu einem heitern Bilde der Weinlese. Alles neigt sich mehr fester Gestaltung zu; an die Stelle der Dichtkunst tritt nun die bildende, die aber hier — wunderbar genug — aus dem Schutte einer frühern aufwächst. „Die Werkstatt des Künstlers schließt sich alten Denkmalen an. Unter dem Einflusse des Genius entsteht durch Künstlerhand das Werk (der Sculptur). Die Natur selbst führt gefällig auf Verzierung hin, der Akanthus schlingt sich um die Form des korinthischen Capitells. In der Werkstatt arbeiten Gehülfen und Schüler. — Das Fest der Kelter am Anfang des Winters erfordert schon die heimliche Flamme des Heerdes; die Mutter wärmt das am Glanz des Feuers sich freuende Kind. — Helden kommen siegreich zurück. Das Alter erfreut sich am schönen Tanze der Musen, die im Abendschimmer und Mondesglanz das Alter besuchen.“

War schon am Abend und im Herbst zu spüren, daß wir die kastalische Quelle mit ihrem allerfreuenden, Alles belebenden Glanze hinter uns hatten, so tritt das in der Nacht und dem Winter noch klarer in die Anschauung. „Psyche blickt sorgend aus der Wohnung des Weisen nach ihrem Liebling. Der Weise auf hohem Felsensitze schauet in den Nachthimmel und ergründet den Lauf der Gestirne.

Luna steigt zum Meer hinab. Ein Greis ist in Betrachtung des Elements versunken, das ihm zauberisch (Wellen schlagend) entgegen kommt. Der kühne Schiffer nimmt den Gruß der Muse mit sich und treibt ins weite, mondbeglänzte Meer hinaus.“

Hiemit schließen sich die Bilder für die Längenseite; für die schmale aber in der Tiefe der Säulenhalle, gegenüber der Uranus-Nacht, ist „die Trauer am Grabeshügel und der Aufgang eines neuen Tages“ als ein besonderes Bild vorgestellt. Schöner, voller, ergreifender Schluß-Accord einer Sinfonia eroica!

Doch wir sind noch nicht am Ende, wenn auch am Schluß des ersten Theils. Bisher führte der Künstler uns bloß an die heitere Seite des Lebens und zeigte uns in Freude thätige Menschen. Aber auch in Leiden bewährt er seine göttliche Abkunft und so sehen wir ihn in zwei andern Darstellungen, die für die Wände des Stiegenhauses bestimmt sind, im Kampf mit den Elementen, und mit andrer, menschlicher Gewalt, und in zweifacher Aufopferung aus Bruderliebe. Zuerst die „Aufopferung für Andere in Gefahr bei menschlicher Rohheit. Einbruch wilder Horden in eine Hütte; Flucht; Vertheidigung, Schutz und Fall; bedrohte Familien und nahende Hülfe.“ Sodann die „Aufopferung für Andere bei gefahrvollen Naturereignissen (einer Ueberschwemmung nämlich). Zweifelhafte Rettung; Rettung, gewonnen nach völliger Erschöpfung aller Kräfte; Theilnahme; mannichfacher Eifer für das schnellste Gelingen.

Erflehen für Rettung und Trauer über das Schicksal; Freude des Wiederfindens nach überstandener Gefahr; Dank für Errettung."

Dies, l. F., ist der Inhalt des großen Gedichts, das Schinkel zum Bilderschmuck seines Museums entworfen und vorläufig als Aquarellzeichnung ausgeführt hat.

Ich weiß, es wird Viele geben, die diese subjective Art künstlerisch zu bilden, die Maß- und Gesetzlosigkeit der Phantasie, das ganz Architektonische der Anordnung, selbst die Ueberfülle von Gestalten und Gedanken, nicht billigen werden, am wenigsten mit der Bestimmung für's öffentliche Leben. Auch hat sich in ältern Zeiten die Kunst immer an positive (vornehmlich religiöse) Vorstellungen geschlossen, und wo wir (wie etwa beim Tempel auf Aegina) noch im Streit der Auslegung sind, rührt dies nicht sowohl von der Dunkelheit der Darstellung, als von unserm Mangel an Localkenntniß her.

Aber ich frage: soll man vor einem solchen Strom der Phantasie nach der Berechtigung seines Laufes fragen? Soll man sich nicht von ganzem Herzen des Genius erfreuen und der Fülle seiner Gesichte? Kann nicht auch von hier ein mächtiger Impuls auf die Zeitgenossen ausgehen? Ja gesezt den Fall, daß man lange Zeit mit dem Buche in der Hand vor die Bilder treten muß, um ihre Deutung zu gewinnen, ist denn ein allmähliges Eingehen in die Werke der Kunst nicht auch eines, und bleibt künstlerischer Durchbildung kein Feld übrig, wo die Gedanken ein so großes einnehmen? Wenigstens

versuchen sollte man es in einer Zeit, die wie der Wagen im Traumbild des Ezechiel nach allen Seiten hin fahren kann, ohne umzuwenden.

Siebenter Brief.

Venezianer.

Nach meiner neulichen Abschweifung in die Gegenwart kehre ich ins Alterthum zurück, das allein in der rechten Sehweite steht, während jene uns wie die Hand vor'm Auge liegt. Ich führe Dich heut in's nördliche Italien. Ist die Sammlung des Museums in Bezug auf die alten toskanischen Meister ziemlich vollständig, so ist sie es in Bezug auf die venetianischen in einem so ausgezeichneten Grade, daß man keine andere daneben nennen kann. Von Jacobello del Fiore an bis zu Tizian und seinen Zeitgenossen ist fast kein bedeutender Meister, den man hier nicht wieder fände; dazu sind großentheils die Gemälde durch In- und Unterschriften beglaubigt und jene selbst von hervorstechendem Werth. Welch hoher Vorzug dieser Sammlung, von einer der bedeutendsten Erscheinungen in der Geschichte der Kunst eine vollständige Genesis aufzustellen! Wie verständlich werden die spätern Meister, wenn man der ältern leichte Abweichung von ihren verwandten Zeitgenossen im mittlern Italien

ins Auge faßt! Giotto's weitreichende Wirksamkeit hatte sich auch auf das nördliche Italien erstreckt und namentlich war er in Padua thätig gewesen. Sein Einfluß blieb auch nicht ohne Folgen, und manche Ueberreste in verfallenen Kirchen, so wie vorzüglich das (leider! ganz übermalte) große Werk des Giusto im Battisterio geben davon Zeugniß; selbst die Fresken Avanzi's in S. Antonio tragen — bei schon veränderter Richtung — noch die Erinnerung Giotto'scher Lehren. Untersuchen wir nun die neue Richtung, so finden wir sie wesentlich von der ältern verschieden, obschon der Impuls vielleicht von derselben Stelle ausgeht. Der frische Blick in's Leben war eigentlich der Wendepunkt der Kunst, aber es blieb doch den Toskanern geistiger Gehalt und deutliches Hervorheben desselben die Hauptaufgabe (sie dachten nämlich an gar keine andere). Daß die Deutlichkeit einfach und großartig war, ergab sich von selbst, da gerade in der Größe die Deutlichkeit liegt und alles Complicirte unverständlich wird. Die Umbrier faßten aus dem Leben das Liebliche und Anmuthige auf. Daß das Leben nun uns nicht sowohl durch Form und Bewegung, sondern durch die Farbe erwärme, daß das Blut in unsern Adern das Herz schlagen mache, fühlte man zuerst am Fuß der grünen Alpen, am Ufer des adriatischen Meeres. Und so wendet sich denn von Anfang an in Venedig die Kunst dem Glanz der Farben zu, erforscht alle Wirkungen des Brechens und Reflectirens, des Steigens und Fallens, der Gemeinschaft u. s. w., wird dabei immer mehr auf

das Leben als die einzige Schule der Lebendigkeit verwiesen, entfernt sich somit immer mehr von den in heiligem Nimbus über dem Leben stehenden Vorstellungen, ohne die Gottheiten selbst aufzugeben, so daß ihnen nichts übrig bleibt, als diese, wie Pygmalion, mit Liebesinbrunst zu umarmen und belebt und durchwärmt in's warme Leben einzuführen. Das sind dann Tizians christliche und heidnische Gottheiten. — Bildet sich gegen solche gewaltige Richtung ein Gegensatz, so wird er an's äußerste Ende geworfen, wie Mantegna, und trägt dort noch die Spuren seiner Herkunft.

Die venetianische Kunst war durch den Ort ihrer Geburt an die Staffelei gewiesen, und Altarbilder, also auch hier vornehmlich die Madonna in trono mit umgebenden Heiligen, bilden den Inhalt der Gemälde. Pracht in der Anordnung mit vielem Bauwesen, Glanz in der Farbe, durch braune Schatten gehoben, zeichnen die Gemälde des Luigi Vivarini aus, der um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts (nach Zanetti sogar am Anfang) blühte, und von dem die Sammlung mehrere sehr große besitzt, davon sogar das eine mit seinem Namen (Alowixe Vivarin) bezeichnet ist. Der Eindruck, den diese Bilder im Ganzen machen, ist schon feierlich, aber recht Ernst ist's dem Meister doch gerade mit dem Feierlichen nicht. Madonna (Nr. 7) läßt gleichgültig den Arm hängen; Johannes spielt mehr mit dem Kreuzchen, als daß er es uns als Memento hinhielt. Guitarre und Flöte, am Fuße des Thrones von zwei sitzenden Engeln gespielt (30), mahnen uns schon an die Gondelieri und klingen wie

(aus der dunkeln Kirche) in die sonnige Welt lockende Madrigalen. Francesco Morone (36) in ähnlicher Weise rückt der Natur schon näher, ohne jedoch die belebende Zauberformel zu finden. Doch wird auch bei ihm auf der Guitarre gespielt. Für uns von großem Interesse ist es zu sehen, wie das benachbarte Deutschland Einfluß ausgeübt. Marco Marcone in seinem Christus zu Emaus (15), den er, statt im Zimmer, in einer Weinlaube das Brod brechen läßt, macht uns fast glauben, als habe er ein niederländisches Vorbild gehabt für seine Bildniß-Apostel im modernen Kostüm. Größere Freude indeß machte mir Antonello von Messina, van Eyck's Schüler, der die Oelmalerei nach Italien gebracht, hier in drei beglaubigten Bildern zu sehen. Außer einer kleinen Kreuzigung in Antwerpen kannte ich nichts von ihm. Hier kann man ihn kennen lernen. Das erste seiner Bilder (Nr. 8) ist eine Mutter mit dem Kinde. Lezteres, nackt, steht auf einer steinernen Brüstung und zerrt am Brustsaum der Mutter; die Zeichnung zeigt das Bestreben nach dem Abbilden der Natur und streift deßhalb oft an's Unedle; in der Gewandung vorzüglich ist niederländischer Einfluß fühlbar. Bei solchen Anstrengungen, die neuerworbenen Kunstmittel vorzüglich zum Nachbilden der Wirklichkeit anzuwenden, ist es erklärlich, wenn das, was Phantasie nach innern Vorbildern frei schafft, wie namentlich der Ausdruck, dem Künstler weniger gelingt, ja von ihm gar nicht erstrebt zu werden scheint. So ist wirklich das Auge der Madonna, mit

dem sie uns anblickt, gänzlich gleichgültig, und der heil. Sebastian in einem zweiten Bilde (Nr. 11) zeugt weder von seinen Schmerzen, noch deren Ueberwindung. Dagegen führt diese Richtung zunächst zu einem faßlicheren Erfolg im Bildniß, wie denn hierin die Venetianer unbedenklich das Höchste geleistet, und auch Antonello lernen wir von dieser, als seiner vollkommnern Seite kennen, in dem Bildniß (Nr. 12) eines jungen Mannes, das — gut von Färbung — ganz in der Methode van Eyck's gemalt ist. Von Gentile Bellini, der gerade im Bildniß ausgezeichnet war, besizt die Sammlung das seinige und seines Bruders, wunderlich genug in Perrücken gehüllt. Von Giovanni Bellini sind sieben Bilder da und unter diesen zwei vortreffliche, eine Madonna mit dem Kind auf rothem Teppichgrund (Nr. 9) und ein lehrender Christus (42); jedoch auch von den andern tragen mehrere entschieden sein Gepräge, ja sogar seine Unterschrift. Sehr in die Augen fallend sind die Werke seines Schülers Marco Basaiti, klar in der Farbe, natürlich in der Zeichnung, auch schön, wo er schöne Modelle gehabt; aber freilich tritt die Einseitigkeit der Richtung greller hervor, wenn sie durch keine Genialität gemildert wird. Freier bewegt sich ein andrer Schüler Giovanni's, Francesco Bissolo, von dem die Auferstehung Christi (49), und in großer Vollkommenheit ist Cima da Conegliano in der Madonna in trono (47). Meister, von denen man selbst in Venedig wenig Spuren antrifft, wie Montagna, findest Du hier in auserlesenen

Werken. Die Krönung Maria's (39) und die Madonna in trono mit dem heil. Uomobuono, dem Patron der Schneider (56), sind gewiß die vorzüglichsten dieses strengen Alten, der sich viel mag mit der Wirkung des durch breite Schatten eingeschränkten Lichtes beschäftigt haben. Licht und Farbeneffekte im Großen, wie sie bei Volksversammlungen im Freien unter der bunten aus allen Theilen der Welt zusammengeströmten Menge wohl oft das Auge des Künstlers entzückt haben, faßte zuerst Vittore Carpaccio, wenigstens zuerst mit Glück auf. Nr. 19 zeigt von seiner Hand eine Darstellung, wie Petrus den Stephan und sechs Gefährten zu Diakonen segnet, ein Bild reich an Episoden und ganz in die Gegenwart gerückt. Das schönste Bild dieses Meisters ist meines Erinnerns der Tod der Maria in S. Maria in Vado in Ferrara; zwei Heilige der Brera in Mailand gehören zu den Perlen der Sammlung, aber auch hier ist er zu erkennen und hoch zu schätzen.

Was nun dem Allen gegenüber Squarcione mit seinem Studium der Antiken gewollt und erreicht, sieht man in Gutem wie in Bösem an den Bildern aus seiner Schule (da von ihm selbst nichts vorhanden), da denn die Trockenheit und Schärfe der Zeichnung in der Madonna mit dem Kind und den elf Engeln nebst Cherubim und Seraphim (Nr. 23) noch immer mit Geist und Lebendigkeit verbunden ist, aber in der des Marco Zoppo (59) sich in die äußerste Geschmacklosigkeit verirrt. Ihren Triumph aber feiert diese Richtung im

Andrea Mantegna. An wie viele herrliche Werke dieses Meisters in Padua werde ich erinnert, wie viele schöne Bilder besitzt die hiesige Sammlung, aber von allen wüßte ich keines, das ihn in solcher Vollendung zeigte, als das Bild des todten Christus mit den klagenden, helfenden Engeln, das wohl am meisten mit den Ueberresten seiner Fresken in der camera capitolare der Peterskirche zu Rom übereinstimmt. Wohl spüren wir überall seine Freude an einem selbst bei schwieriger Verkürzung sicher und fein gezogenen Contur, seine strenge, fast herbe Zeichnung, aber in dem Lichtschimmer, der immer zu Farbe sich zu brechen scheint, blickt der Antheil durch, den Bellini und die Venezianer an seiner Bildung genommen. Am meisten aber zeigt sich eigner Genius in dem wunderbaren Ausdruck der beiden Engel, in denen die Gemüthsbewegungen der Menschen bei gegenwärtiger Noth, helfende Theilnahme, und bittendes Vertrauen auf Gott, sich in unübertroffener Stärke aussprechen.

Wo durch einen solchen Baumeister die Brücke aus einer Schule in die andre gebaut wird, ist die Verbindung gesichert, und ich würde sogleich darüber zu den Lombarden hinüber gehen, wenn nicht noch Tizians blühende Lavinia mich hielte und auch aufforderte, den Prokurator von Tintoretto (64), den alten Herrn in schwarzem Kleid von Bassano (67), die beiden Schachspieler von Paris Bordone, den Ballschläger von Bernardino Pordenone und die Ehebrecherin von dem ältern Licino da Pordenone, das herrliche Bildniß

des Jünglings von Morone und die Madonna in trono (92 a.) zu betrachten, um recht im Vollgenuß der Früchte aller früheren Bestrebungen zu schwelgen. Hier umgibt uns Leben, wirkliches warmes Leben; die Gestalten, die die Kunst erschuf, athmen mit uns und sind unsers Geschlechts; was früher durch befangenes und mühevolles Nachbilden der Natur nur kärglich abgewonnen, hat die durch sie genährte Kunst nun frei hervorgebracht. Doch ich finde ein anderes Mal Gelegenheit, mich weiter über diese Menschwerdung in der Kunst auszusprechen, nur das füge ich heut hinzu, daß ich mir der Gottesmutter Seligkeit bei der Geburt des Weltheilandes nicht größer vorstellen kann, als die des Künstlers, der zuerst seinem heiligen Kinde warmen Lebensodem eingehaucht. Hatte die Kunst einmal diesen erquickenden Brunnen des lebendigen wirklichen Lebens gekostet, so konnte kein andrer Trunk, selbst auf den Höhen des Pindus, aus der kastalischen Quelle, ihr mehr munden, ja sie versuchte ihn nicht einmal mehr.

Achter Brief.

Mailänder. Ferraresen. Francia. Andrea del Sarto.

So oft ich vor die Bilder aus der lombardisch-mailändischen Schule trete, wiederholt sich mir die Frage:

mir genügen. Ob und welchen Einfluß Giotto dort ausgeübt, ist nicht ermittelt, eben so wenig, ob ursprüngliche Talente dort der Kunst eine Gestalt gegeben. Von besonderer Wichtigkeit scheinen mir des Bembo und Moretti Werke in Cremona aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, umfassende Darstellungen aus der Geschichte Christi al fresco. Eine gründliche Erforschung dieser und verwandter Werke würde uns wohl zunächst die Pforten öffnen zu dem Heiligthum, in dem wir zulezt von großen Kunstgenien umgeben, als Hohenpriester Leonardo sehen. Vorläufig erscheint er mir als symbolisches Vorbild der lombardischen Kunst, zu welcher der durch den Naturalismus in Florenz vertriebene Genius floh, um ein jugendlicheres Geschlecht in die ewige Heimath des Schönen zu tragen.

Unter Vielem, was ich früher in Mailand und namentlich in der Certosa bei Pavia gesehen, gaben mir jene Ansicht vorzüglich die Werke des Ambrogio Borgognone, in denen feine Natürlichkeit mit geistiger Anmuth, Innigkeit und Größe um den Vorrang streiten. Wie erfreut war ich, diesen vor Vielen herrlichen Meister hier in zwei vortrefflichen Gemälden (117 und 121) wiederzufinden. Beides sind Marien mit dem Kind, dabei sind auf dem einen Engel, auf dem andern Johannes Bapt. und Ambrosius. Nach Farbe, das sieht man, hat er wenig gesucht, eben so wenig nach Zierlichkeit der Bewegung; mehr spürt man das Bestreben nach Modellirung, wie denn die Formen selbst im Contour dem Runden

sich nähern; aber vor allen ist es die Seele, die weiß, daß sie sich nur mit Hülfe des Körpers aussprechen kann, aber nur wenn sie ihn ganz durchdringt und verklärt. — Bei der Armuth an Werken älterer Lombarden sind diese beiden Tafeln des Museums von unschätzbarem Werth. Von Leonardo besitzt die Sammlung nichts. Das ist sehr betrübt, um so mehr, als vor einigen Jahren ein beglaubigtes Bild von ihm, das aus Unverstand der Besitzer auf den Trödel gekommen war, in Florenz verkauft wurde. Eben so betrübt ist es, daß von Bernardo Luini, diesem Rafael der Lombarden, nichts da ist; denn daß man ein sehr mittelmäßiges Marienbild (105) mit diesem großen Namen geschmückt, sollt' ich Dir gar nicht schreiben. Dagegen aber findest Du ein unübertrefflich herrliches Gemälde, einen kreuztragenden Christus von Salaino hier. — Warum hat noch keiner der ausgezeichneten Kupferstecher Berlins dies Bild gestochen? fragte ich, und beschloß sogleich, unserm Freund Caspar, der Tizians Lavinia so vortrefflich im Stich wiedergegeben, meine Frage vor= und an's Herz zu legen. Soll ich diesem Bilde trauen, so haben die Mailänder, vorzüglich unter Leonardo's Leitung, so dem Leben das Geistigcharakteristische (in Form und Zeichnung) abgewonnen, wie die Venetianer das Sinnlichlebendige (in der Farbe). Von einem zweiten großen Schüler Da Vinci's, dessen Werke uns einmal in Mailand so entzückten (in der Madonna delle Grazie, in der Brera ꝛc.), von Gaudenzio Ferrari, sind zwei Bilder da (113 und 116),

von denen wenigstens das zweite, eine Anbetung der Hirten, obschon es bei weitem nicht den kecken michelangelesken Geist seiner eben genannten Fresken, sondern vielmehr den anmuthigeren des Ghirlandajo und sogar deutsche Luft athmet, ein ganz ausgezeichnetes Kunstwerk ist. Marco d'Uggione, auch ein sehr talentvoller Schüler Leonardo's, ist ebenfalls durch ein ganz vollendetes Gemälde (106) vertreten, auf dem Maria abgebildet ist, sitzend auf einer Rasenbank, das Kind auf dem Schooße, das den heil. Ambrosius segnet, während Georg und Paulus in verehrender Haltung zur Seite stehen. — Ganz untergeordnet ist fast kein Bild dieser Abtheilung, allein von glänzendem Werth sind noch drei Bildnisse, vor allen das ehedem in der Solly'schen Sammlung dem Leonardo zugeschriebene der Margherita Coleonea (104), einer vornehmen Mailänderin aus dem Geschlecht der Visconti; sodann das dem Gaudenzio verwandte (101) eines Mannes von mittleren Jahren, und endlich das eines andern (angeblich) von Filippo Mazuola (131), das inzwischen mit dem durch Namensunterschrift beglaubigten, ziemlich flachen und geistlosen, großen Altarbild (Madonna in trono nebst Heiligen) wenig Verwandtschaft zeigt.

In den genannten Bildnissen tritt deutlich das Bestreben hervor, durch rein- und feingefühlte Form den Charakter des Urbildes auszudrücken. — Von einem der Hauptbilder der Sammlung hätt' ich Dir fast zu schreiben vergessen. Es hängt, ich weiß nicht aus welchem

Grunde, unter den Florentinern; ich meine die heilige Barbara von Beltraffio, lebensgroße ganze Figur, den Kelch mit beiden Händen haltend, würdevoll, ernst, wie eine Statue altgriechischen Tempelstyls; in Zeichnung, Form, Verhältniß durchgebildet nach den Anforderungen vollendeter Kunst.

Zu den besondern Vorzügen der hiesigen Sammlung gehört noch, daß sie uns, und zwar auf ausführliche Weise, mit einer Kunstschule bekannt macht, die man fast selbst in ihrer Heimath nicht mehr auffinden kann, ich meine die von Ferrara. Zwar hat sie nichts Eigenthümliches, Großes hervorgebracht, allein sie ist immer ein Denkmal der Vergangenheit, und wir erkennen in ihr die Bestrebungen, die von den Venetianern errungenen Vortheile der Färbung mit dem System der Composition und Anordnung bei den benachbarten Bolognesen zu verbinden, bis denn auch römischer Einfluß durch Garofalo das Ganze umwandelte. Der älteste Meister in der Sammlung ist Cosmè (Cosimo Tura), der in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts blühte. An ihm ist der Einfluß Squarcione's sichtbar und Alles, was bei Mantegna durch Geist und Geschmack noch in den Grenzen des Schönen gehalten wird, tritt hier in abschreckender Excentricität an's Licht. Auch verräth sich nirgends das Wissen vom eigentlichen Kunstziel und in lauter Beiwerk zersplittert sich die bildnerische Kraft. So sind die Reliefs am Throne der Maria (272), wenn man auf den Fleiß und die Strenge der Ausführung

sieht, das Motiv des ganzen großen Bildes, eine ärgere Umkehrung, als die des Teniers, der die Befreiung Petri aus dem Gefängniß malt, um eine Gruppe Landsknechte ans Kamin zu stellen im Vorgrund, wobei denn gelegentlich im Hintergrund der Historie gedacht wird.

Am meisten Gestalt erhielt die Schule von Ferrara durch Lorenzo Costa, einen Zeitgenossen Francia's, von dem er viel angenommen. Von diesem ist ein großes, höchst merkwürdiges Bild in der Sammlung, eine Darstellung des Kindes im Tempel, aber nicht historisch oder dramatisch, auch nicht eigentlich symbolisch, sondern allegorisch aufgefaßt. Wir stehen vor einem Altar, zu dem mehrere breite Stufen hinauf führen. Zu oberst ist die Gruppe von Joseph, Maria mit dem Kinde und Simeon; weiter zurück zwei Chorknaben, tiefer zwei Leviten mit Stäben, noch tiefer rechts Johannes der Täufer, links eine Jungfrau mit einer Schüssel, endlich ganz vorn ein Prophet und eine Sibylle knieend. Diese Vorstellungsweise, wo durch ein obendrein ganz todtsymmetrisches Zusammenreihen von verwandten Gedanken der Mangel an Poesie verdeckt wird, wie sie namentlich später bei Garofalo in seiner großen Kreuzigung zu S. Andrea in Ferrara sich zeigt, konnte nicht wohl Basis einer geschichtlich bedeutenden Schule werden, und wir sehen auch bald des Lorenzo Schüler mehr nach den Mitteln als nach dem Zweck der Darstellung fragen. Von dem bedeutendsten der lezteren, Ercole Grandi, besizt die Sammlung nichts, dagegen mehrere sehr ausgezeichnete

Werke des andern, Ludovico Mazzolino, in denen sich wenigstens das Charakteristische der Schule auf's allerglänzendste zeigt. Ich nenne Dir zunächst das große Bild: Christus als Knabe im Tempel (278). Welcher Aufwand bildnerischer Kräfte! welches Licht! nein, welches Feuer! welche Glut und Harmonie der Farben! wie viel Menschen und wie lebendig geschildert! wie gemalt! Und mit alledem doch nichts erreicht, das uns den Gegenstand und seine Bedeutung im Leben Christi vor die Seele führte. Recht als ob der Künstler diesen Mangel gefühlt, hat er an der Gallerie und deren Brüstung (wo sich Gruppen von Pharisäern befinden) mehrere Reliefs mit Darstellungen aus dem alten Testament angebracht, in denen Gott im Schwachen mächtig dargestellt ist (als David mit Goliath, Judith und Holofernes ꝛc.). Das Bedeutsame aber in dem Motiv der Darstellung zu geben, hat er nirgends verstanden, auch in keinem der andern vier Bilder, die die Sammlung besitzt. — Eine Schule, der es somit an einem organischen Princip fehlte, konnte selbst in ihren begabtesten Zöglingen nichts wahrhaft Großes hervorbringen, und ist alles, was wir von Garofalo, Ortolano und Dosso sehen, mehr einem künstlichen, als einem wirklichen Frühling zu vergleichen. Von den genannten Dreien besitzt die Sammlung Werke, die — wenn sie auch nicht zu ihren vorzüglichsten gehören — doch uns ziemlich genau mit ihnen bekannt machen können. Wenn man sich erinnert, wie oft und überall in den Kirchen und Sammlungen Roms

(und eben so in Ferrara) einem Garofalo begegnet, ohne irgend etwas Neues in Auffassung, Gestaltung 2c. zu bieten, wie man immer an die Bewunderung gesättigter Färbung und guter Modellirung gewiesen ist, so freut man sich über die hiesige Beschränkung auf sechs Bilder, was in Vergleich zu seiner Fruchtbarkeit wirklich wenig ist. Ich nannte oben seine große Kreuzigung im Refectorium von S. Andreas zu Ferrara; da sie uns besonders mit seiner künstlerischen Denkweise bekannt macht, will ich sie Dir kürzlich beschreiben. Den Mittelpunkt dieses großen Freskobildes macht Christus am Kreuz; rechts von ihm steht das neue Testament, zur Linken reitet das alte auf einem Esel. Aus dem Kreuz wachsen verschiedene Arme, die eine Krone auf's Haupt des neuen Testamentes setzen, den Schlüssel des Paradieses halten, die Erzväter aus der Hölle befreien und das alte Testament todtschlagen. Die Religion (oder Kirche) ist zugegen und läßt durch ihre Hand Blutstrahlen auf die drei Hauptsacramente gehen; denen gegenüber sieht man das alttestamentliche Opfer und den Tempel Salomonis, dem auf der neuen Bundesseite die Predigt Pauli (ich glaube zu Athen) entspricht. Ueber dem Ganzen in einer Felsenburg sitzt Gott Vater. — Gezeichnet und gemalt ist übrigens dieses wunderliche Bild vortrefflich.

Von Ferrara machen wir noch den kurzen Weg nach Bologna, zumal da die Francia's hier unter den Mazzolini's aufgestellt sind. Das nimmt mir gewiß Niemand übel, daß ich bei dem Namen Francesco Francia

zuerst an die heil. Ceciliencapelle in Bologna, an die Geburt Christi in S. Giovanni Evangelista zu Parma und an das Kind in Rosen zu München denke. Welcher Abstand von dort bis zu den hiesigen Bildern! Und doch sind leztere gezeichnet mit dem Namen Francia aurifaber Bonon. Ich gestehe Dir mein völliges Unvermögen, diese Bilder mit den oben genannten unter einen Namen zusammenzufassen. Welche Größe und Feinheit der Zeichnung, welche Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks der (wenn immer etwas eintönigen) Charaktere; welcher Fluß, welche Klarheit der Farbe, vorzüglich in der etwas in's Gelbliche spielenden Carnation! Wie zeichnet und behandelt er Gewänder mit Genauigkeit und Geschmack! — Von alledem siehst Du hier, in dem großen Bilde (269) der Verklärung Mariä, nichts. Die Zusammenstellung zeigt so wenig Gefühl, daß man durchaus nicht warm wird; die Zeichnung ist schwach, ja die Gestalten der Heiligen stehen nicht einmal ganz ordentlich, die Gewänder sind nicht durchgeführt in den angegebenen Motiven, die Behandlung ist fast roh; nur das Kind auf dem Schooße der Mutter ist schön. — Eben so unverständlich ist mir das kleinere, aber bei weitem besser gemalte Bild der heiligen Familie von ihm (221) geblieben, dessen stark ins Rothe gehende Färbung von allen mir bekannten Bildern Francia's abweicht, so wie die magern Formen, der Mangel an Ausdruck, die verfehlten Verhältnisse. Aber das Bild ist, vermöge der Unterschrift, von Francia für seinen Freund Bianchini gemalt. — Das sind Kunst=

räthsel. Freilich sah ich in diesen Tagen auch eine Zeichnung, mit dem Namen eines unserer größten lebenden Künstler geschmückt, an welcher dieser nicht den geringsten Theil hat. — Daß man Giacomo Francia hier in mehreren Bildern sieht, sagte ich schon oben; doch nicht, daß das Bild des Johannes Baptista und Stephanus (271) zu seinen besten Werken gehört.

Statt nun noch von mehreren vortrefflichen Gemälden des halb Venedig, halb Rom angehörigen Sebastian del Piombo zu sprechen, die in dieser Abtheilung hängen, und von sonst manchem Guten in der Sammlung — denn wie wollt' ich von Allem! — führe ich Dich zu dem neu angekauften und in diesen Tagen aufgestellten Bild von Andrea del Sarto.

Das Bild war ursprünglich (1526) für Giuliano Scala gemalt, der es, dem Vasari zufolge, nach Sarzana geschickt ins Dominicanerkloster. Von da kam es später nach Genua, und von Genua nach Paris, wo es aus der Sammlung Lafitte's für das Königl. preußische Museum angekauft worden ist. Es ist groß, leidlich erhalten und ganz geeignet, den s. g. Raffaelo di Toscana von seiner besten Seite zu zeigen.

Fragen wir zuerst nach dem Inhalt des Bildes, so sehen wir dem Künstler die oft wiederholte Aufgabe gestellt, eine Anzahl Heilige (die in Bezug zu den Donatoren stehen mögen) um die Mutter Gottes mit dem Kind zu versammeln. Bei den ältern Künstlern, deren Gestalten weder dem Leben entnommen waren, noch

Ansprüche auf Natürlichkeit machten, zeigt sich die feierliche, streng architektonische Anordnung ganz passend, tritt aber bei überhandnehmender Richtung auf's Natürliche mit ihrem Princip in Widerspruch und muß im Verfolg dieser Richtung bei durchgebildetem Geschmack (von den spätern Venetianern) ganz aufgegeben werden. Lenkt aber die Richtung wieder ab vom bloß Natürlichen nach idealer, obschon durch die Wirklichkeit bereicherter Anschauungsweise, so treten die alten architektonischen Anforderungen wieder ein und wir sehen bei Rafael, wie ungezwungen er sich auch bewege, doch überall und unabweislich das Gefühl für die alte, tief begründete Symmetrie. So konnte auch Andrea, vermöge der Verwandtschaft mit der alten Schule, dem nicht ausweichen; allein auch ihm gab der gebildete Geschmack freieren Spielraum. Acht Heilige waren dem Künstler vorgeschrieben; er ordnete sie so, daß je drei zwei Gruppen neben der Madonna bildeten, und zwei einzelne, die er noch obendrein nur als Halbfiguren aus dem Rahmen aufsteigen läßt, den Vorgrund schließen. Ob ein religiöses Motiv seiner Auffassung der Madonna zu Grunde liege, möchte ich bezweifeln, und glaube, daß es sich zunächst (in dieser Beziehung) darauf beschränkt, den gewöhnlichen von Menschenhänden gezimmerten Thron in einen himmlischen von Wolken umzuwandeln, unter denen dann zum weitern Verständniß zwei tragende Engelköpfchen hervorsehen. Man sagt, daß er seine Madonnen meistentheils nach dem Bilde seiner Frau geformt, und wirklich stimmt die vorstehende

ganz mit gedachtem Bildniß, das sich unter Nr. 246 in der Sammlung befindet. Dieser ehelichen Zärtlichkeit ist es nun zuzuschreiben, wenn der Künstler in seinem Fluge gehemmt, in seiner idealen Anschauungsweise unterbrochen worden. Wir erkennen, daß er hier die Gottesmutter weder activ noch passiv an der Verehrung des Kindes Theil nehmen läßt, dessen Trägerin sie nur ist. Für dieses nun ist Andreas nicht ganz entschieden, wem er es zuwenden soll. Es gehört uns (der Gemeinde), es gehört der Mutter, und keine von beiden Beziehungen scheint er der andern haben opfern oder nur nachsetzen wollen, und so ist es mit seinem Herzen ganz der Mutter zugekehrt und hält sich mit beiden Armen an sie an, während der zum Gehen aufgehobene Fuß den nach uns gewendeten Körper uns zuführt und auch der Kopf, wenn auch nur mit vorübergehender Wendung, nach uns sieht. Freilich könnte noch ein ganz anderes äußerliches Motiv in der Anordnung liegen und fast sollte man es glauben, wenn man die Gegensätze in den Bewegungen verfolgt. Fast nämlich scheint die Meinung, als ob Lebendigkeit der Darstellung vom Contrast der Bewegungen abhinge, schon hier den Andreas geleitet zu haben (wie wir es in spätern Werken von ihm wahrnehmen), woraus fast allein sich die Richtung der Mutter (drei Viertel nach ihrer rechten Seite) und die des Kindes (drei Viertel nach der entgegengesezten) erklären läßt. In diesem Fall würde eine geistige Erkennungsweise nur ins Bild hinein erklären und nichts heraus. Doch muß ich bemerken, daß alle

übrigen Bewegungen im Bilde gemäßigt sind. Auf der obersten der vier Stufen knieen rechts S. Onofrius, ganz nackt, eine Epheuschürze um die Lenden, gestüzt auf einen jungen Baumstamm, aufsehend zur Madonna, ganz im Profil. Dem gegenüber kniet die schöne Königstochter Katharina, die leider auch wieder von der bösen Frau einige Züge geborgt, mit gesenktem nachdenklichem Blick, mit der Rechten das Rad haltend, mit der Linken ein Buch, das Kennzeichen ihrer Weisheit, auf den Schenkel aufstützend. Nehmen wir an, daß die Maler jener Zeit sehr bald den Vortheil erkannt hatten, den ihnen die Zusammenstellung verschiedener Heiligen um das segnende Christuskind einräumte, nämlich den, verschiedene religiöse Zustände und Empfindungen ausdrücken zu können, so dürfen wir in der vorhandenen Gegenüberstellung von Katharina und Onofrius auf eine bestimmte Absicht des Künstlers schließen und hier mehr das freie, auf Thaten gestüzte Vertrauen, hier die in Leiden geprüfte Ergebung erkennen. Erhöht wird der Contrast durch die Nacktheit eines abgemagerten Körpers und durch die Umhüllung eines jugendlichen weiblichen. Den angeschlagenen Accord tönen Mitklänge zu Ende. Der strengforschend nach uns blickende Petrus und der heilige Geißler Benedict vollenden die Gruppe des Onofrius, während der mildere Marcus und Antonius von Padua an Katharina sich anschließen. Neben St. Celsus (?) im Vordergrunde sehen wir die heilige Juliana mit dem Palmzweig, die sich nach uns

oder richtiger vielleicht nach dem Donator des Bildes (Giuliano Scala) umsieht.

Erkennen wir die streng symmetrische Anordnung durch Contraste und leichte Abweichungen belebt, mithin Altes und Neues glücklich vereinigt, so sehen wir ein ähnliches Verhältniß in der Zeichnung. Alle Formen (mit Ausnahme derer der Madonna) tragen das Gepräge des bewältigten Naturstudiums; namentlich erinnern die breit- und großgehaltenen in den Männerköpfen an den ausgebildeten Styl Rafaels; den drei Frauenköpfen, die bei längerer Betrachtung immer mehr Familienähnlichkeit gewinnen, wäre zur Schönheit fast nichts als eine feiner gestreckte Nase zu wünschen. Auch die Gewänder sondern sich in breite Massen, für die Andreas die Form des Dreiecks und Vierecks liebt, die sich aber genau der Körperbewegung anschließen. Nur für die zurückstehenden Figuren begnügt er sich mit Gewandmassen ohne Falten, offenbar in beabsichtigter Einfachheit. Zu einer Durchbildung des Geschmacks bringt er es indeß in dieser Linie nicht, vielleicht durch seine Eckvorliebe verleitet; so legt er der Madonna einen Mantelzipfel über den Schooß und unterbricht damit den gerade bei der Mittelfigur wünschenswerthen Formenzusammenhang. In der Farbengebung ist Andreas eben so einfach wie in der Zeichnung; nirgends ist auf diese eine sichtbare Rechnung gemacht. Den Hintergrund bildet warmes Grau einer Mauerfläche, eine Farbe, die, da sie auch bei den vier großen, breiten Stufen wiederkehrt, im Bilde herrscht. In den Gewändern

kehrt Roth und Gelbroth viermal, Gelb und Gelbweiß dreimal, Blau und Blauschwarz zweimal. Ein ganz kleines Gewandstückchen neben dem rothen Kleid der Katharina ist violet. Die Carnation zeichnet sich durch den Gegensatz von warmen Lichtern und kalten Schatten aus, wenn nicht (bei lezteren) die Lasuren abgewaschen; die Mitteltöne sind von schwacher Wirkung. — Gemalt ist das Bild mit dem breiten Pinsel und festen Strich, der alle spätern Werke Andreas auszeichnet; doch ist die Modellirung des Ganzen, das Zurückweichen der hintern Gestalten, nicht durch sein gewöhnliches Verblasen bewirkt, wenigstens hat er sich, wie überhaupt bei dem Weichbilden der Formen, sehr gemäßigt, ein Grund mehr, das gegenwärtige Bild für eines seiner vortrefflichsten zu halten.

Welchen Weg die Commission beim Ankauf von Gemälden einschlage, sieht man außerdem an den beiden zur Sammlung neu hinzugekommenen Bildnissen von van Eyck und von Murillo, zwei Bildern, die zu den größten Schätzen der reichsten Sammlung gehören würden, die ganz ohne allen Vergleich vollkommen sind.

Von Correggio nächstens.

Neunter Brief.

Dresden, im August 1836.

Gallerie.

Aufstellung ꝛc.

Du siehst aus der Ueberschrift, lieber Freund, daß ich bereits unter einem andern Himmelsstrich athme und obschon ich noch ganz erfüllt bin von den Erinnerungen an Berlin und so Manches Dir noch zu sagen hätte, so werf' ich mich doch lieber der Gegenwart in die Arme und spreche zu Dir von den neuesten Eindrücken.

Du weißt, daß die Dresdaner Gallerie von Alters her eine Art von geistiger Heimath für mich ist, — und wem wäre sie es nicht, der einmal dort vertrauliche Stunden verlebt mit den hohen Abgeschiedenen, zumal in der Zeit seines Erwachens? — ich sagte Dir auch schon öfter, daß jede Sammlung, die ich nach ihr gesehen, sie mir nur auf höhere Höhen gehoben, daß in keiner die Großen der Kunst wir so in ihrer Größe sehen als hier. Du kannst Dir also die Bewegung denken, mit der ich die steinernen Stufen am Ende der Augustusstraße hinaufstieg, die freilich wenig an die des Berliner Museums erinnern.

Ich weiß nicht, ob ich offen über den Eindruck schreiben darf, den das Innere auf mich machte. Vor einigen Jahren hat man die Räume der Gallerie neu eingetheilt,

die Decken geweißt und die Bilder umgehängt. Die innere Gallerie ist italienisch geblieben, die äußere deutsch; nur, während man sonst im ganzen äußern Viereck rings herum gehen konnte, ist jezt der Weg durch ein eingeseztes Cabinet, das zur innern Gallerie gehört, gesperrt. Die Säle selbst hat man durch Querwände unterbrochen, um für einige Bilder wenigstens passende Beleuchtung zu gewinnen. Ich weiß es, und wiederhole es mir und Andern, es ist eine sehr schwierige Aufgabe, eine Gallerie einzurichten und zu ordnen; ich weiß auch, daß große Kunstwerke gleich so die Seele füllen, daß man an keinen Mangel irgend einer Art denken sollte; aber ich weiß auch, daß die Wirkung des Schönen wo nicht geschwächt, doch an der Offenbarung ihrer vollen Gewalt gehindert werden kann. Dies ist der Eindruck, den die Gallerie in ihrem gegenwärtigen Zustand auf mich gemacht. Ich kann nicht leugnen, daß es mir wehe thut, mehrere vortreffliche Gemälde an dunkle Orte gebannt zu sehen, noch weniger die Besorgniß unterdrücken, die mir der Zustand vieler Gemälde und zum Theil ihre Aufstellung einflößt. Vor allen sind es die Gemälde Correggio's, der Stolz der Sammlung, denen ich eine Translocation wünschte. In ziemlich beengtem Raum, den Fenstern so gegenüber, daß man nirgends dem Reflex des Lichtes ganz ausweichen kann, sind sie eigentlich der Betrachtung entzogen; ja bei anhaltendem Sonnenschein tritt in ihrer jetzigen Lage für sie Gefahr des Springens der Farbenfläche, wo nicht des Abspringens der Farbe selbst ein.

Was nun die Aufstellung im Ganzen betrifft, nämlich die Zusammenstellung, so fühlt man wohl, hier kann kein historisches Motiv zu Grund gelegt werden. Der große Werth der Sammlung besteht nicht in Vollständigkeit der Namen und Schulen, sondern in der Bedeutung einzelner Gemälde und deren Verhältniß zu ihren Meistern, die in jenen ihren Triumph zu feiern scheinen. Unverkennbar haben die Ordner der Sammlung dies vor Augen gehabt und wenn hier Wünsche übrig bleiben, trägt das allerdings sehr ungünstige Local gewiß zum großen Theil die Schuld. Das Gebäude ist nicht für den Zweck einer Gallerie gebaut; es ist ein großes, einen Hof einschließendes Viereck, mit hohen Fenstern nach der Straße und nach dem Hof und durch eine mitten durchgezogene Wand in zwei Theile getheilt, deren einer sein Licht von der Straße, der andere vom Hof erhält. Natürlich ist außer den erst neuerlich eingesezten Querwänden kein Raum für die Bilder als der dunkle zwischen den Fenstern und der eben so hinderliche im vollen Licht, ihnen gegenüber. Obendrein ist das Licht aus dem eingeschlossenen Hofraum nur bei hellem Himmel wirksam genug. Mir ist der Gedanke gekommen, ob sich nicht hier die in München mit so entschieden glücklichem Erfolg angewendete B e l e u ch t u n g v o n o b e n noch anbringen ließe. Es wäre freilich ein beträchtliches Bau-Unternehmen (das Dach müßte neu construirt werden), allein für ein Heiligthum, nach dem, wie einst nach Jerusalem, halb Europa wallfahrtet, nicht zu groß. Die Hoffenster

würden zugemauert und dadurch große Räume für Bilder gewonnen; die Scheidewand zwischen deutscher und italienischer Schule, die meines Wissens nicht so fest steht wie die geographische, die Alpen, nämlich nicht in der Construction liegt, würde weiter nach den äußern Fenstern zu gerückt, so daß ein Corridor entstünde, aus dem man in die innern (nun durch Querwände zu bildenden) Säle gelangen und den man zum Ueberfluß mit der großen Menge unbedeutender Gemälde schmücken könnte, die jezt im Innern unnützer Weise die Blicke auf sich ziehen. Dem Architekten stände es frei, größere und kleinere Abtheilungen, nach einer Seite hin sogar Kabinette zu bilden und bei auf diesem Wege hergestellten vierwändigen Sälen wäre hinreichender Platz und gute, gleichmäßige Beleuchtung dazu für alle Bilder gewonnen.

Indeß bis diese geträumten Räume wirklich werden, laß uns in den wirklichen träumen! Also — (von der Abtheilung der deutschen Kunst hier, wie in Berlin, zu schweigen, da Du ja meine Reise als eine italienische betrachten sollst) — wir sehen hier die wenigen ältern Bilder mit den Ferraresen in einem kleinern Zimmer aufgestellt, im zweiten Tizian und seine Zeitgenossen, im dritten größern Raum die Paul Veronese's und spätern Venetianer, Mailänder und Bolognesen; im vierten Guido ꝛc., im sechsten die Neapolitaner. Außer diesen sechs Abtheilungen hat man nun eine siebente gebildet, eine Art florentiner Tribüne, in welcher nach dem Ausdruck des Katalogs „das Vorzüglichste, was die Samm=

lung aus der Glanzperiode der Kunst (von florentiner Meistern, von Rafael, Correggio und ihren Schülern und Nachahmern) aufweisen kann, vereinigt ist." Ich denke, ich habe mich schon über die Idee einer solchen Tribune gegen Dich ausgesprochen. Ich halte sie wirklich für unausführbar, wenigstens für dem Wesen der Kunst widersprechend. Ja, wenn man sich die Bilder bestellen könnte! Aber nun vergleiche einmal die verschiedenartigen Ansprüche an die Kunst, und die eben so verschiedenartigen Aeußerungen der leztern. Ist eine solche Tribüne für den Künstler eingerichtet, der alles Vollendete neben einander verlangt, so entspricht sie dem Kunstfreund nicht, der alles Gute allmählig in sich aufnehmen will, noch einem Andern, den eine Bathseba im Bade neben einer Madonna verwirrt. Wie schwer ist's, das wirklich Gleichartige zusammenzustellen! Haben z. B. nicht die Vorgänger eines Meisters ein größeres Recht auf seine Nähe, als seine Nachahmer? steht nicht ein Brunnen in innigerer Verbindung mit seinen Quellen, als mit einem Topf Wasser, das man daraus geschöpft? Ferner: was soll man ausschließen? Hier hat man die Venetianer ausgeschlossen. Warum? Die richtige Antwort hätte die ganze Idee aufgehoben: „weil des Guten zu viel da ist" und man die ganze Gallerie in zwei Theile theilen müßte, in die Tribüne und ins Uebrige, oder um die Eintheilung Tertullians für die christliche Kirche anzuwenden, in den ordo (der in der Tribüne einen Platz nahm) und in die plebs, die laici, die am

göttlichen Erbe (κλῆρος) keinen unmittelbaren Theil haben. Wollte man den einzig durchgreifenden Zweck einer solchen Tribüne, eine erhöhtere Stimmung zu geben und zu erhalten, erreichen, so müßte man hier nicht eine haben, sondern mehrere, für Raffael eine, für Correggio eine, für Tizian eine u. s. f. und zulezt würde nur eine solche Einrichtung entsprechen, die das Gemälde in eine seiner ursprünglichen Bestimmung am meisten ähnliche Lage versezte, womit denn ohne Weiteres die Idee einer Gallerie aufgehoben wäre. Nun laß uns die hiesige Tribüne aber selbst betrachten. Von der unvortheilhaften Stellung, in welcher sich die Correggio's befinden, sprach ich schon. Wie geht es nun dem Raffael? Die Beleuchtung ist vortrefflich, die Höhen-Entfernung vom Auge ganz passend. Es würde nichts fehlen, wenn nicht etwas zu viel wäre: die Umgebung. Daß man so selten darauf Rücksicht nimmt, daß Gemälde für's Auge sind, wie Musik für's Ohr, und daß keine oder nur ganz consone Töne einen Gesang begleiten können, um ihm seine Wirkung zu sichern. Denke Dir also die Sixtinische Madonna, dieses Werk, in welchem die Kunst nach einer Richtung hin, und zwar in der steilrechten gen Himmel, ihre höchste menschliche Höhe erreicht, diese wahrhafte Gottwerdung des Menschlichen im Bilde, umgeben von einem Dädalus von Giacinto Brandi (aus dem 17. Jahrhundert), einer Magdalena von Antonio Gabbiani (aus dem 18. Jahrh.), von einer heiligen Margaretha im Styl des Empoli (17. Jahrh.), dem Opfer Abrahams von Andrea del Sarto,

einer Copie von Raffaels Cecilia, einem räthselhaften Bilde, wo nach einem Leichnam geschossen wird, kleine Figuren in großem Raum von Bacchiacca (um 1557); dem Bildniß angeblich des Herzogs Sforza von Mailand von Leonardo, und der Bathseba im Bade, nebst Verfolg der Geschichte des Urias von Franciabigio.

Was sollen alle diese Dinge um Raffaels Madonna? Es gibt nur zwei Antworten: sie sollen gesehen, oder übersehen werden. Im vorliegenden Fall ist Beides falsch; denn einige trifft das leztere, andere das erstere; es wird somit das Auge verwirrt, und statt einen Rahmen für das Bild zu gewinnen, hat man es vielmehr ins Freie, Unbegrenzte gesezt. Ist ein Kunstwerk einmal aus dem organischen Zusammenhang gerissen, in dem es geboren worden, hält es schwer, ihm irgend wie zu voller Kraft wieder zu verhelfen. Wir geben uns viele Mühe und bieten künstliche Mittel an und es gelingt uns doch nicht. Unsere heutigen Künstler, die für Kunstausstellungen arbeiten, würde dasselbe Schicksal treffen, wenn man später einmal auf den Einfall käme, ihre Bilder über Altären aufzustellen. Mir kommt's vor, als ob man Kunstwerke zu sehr von ihrer formellen Seite auffasse, sie hauptsächlich als (um mit Goethe zu sprechen) angenehme Verzierungen eines gegebenen Raumes betrachte. — Ich war (Du erlaubst mir diese Abschweifung) gestern im Antikenkabinet, das man neu aufgeschmückt. Lebhafteste, ja grelle Farben in größern und kleinern Abtheilungen, im Contrast unter sich und mit dunkleren, unter-

brochen mit mannichfachen Linien und Schnörkeln, Blättern, Schnecken und architektonischen Gliederungen, ja an einer Stelle sogar mit ein paar kleinen idyllischen Bildchen, bekleiden die Wände, an denen die Sculpturen stehen. Dieses Farbengetöse übertäubt nun so die unscheinbaren, einfachen Marmorbildungen, daß ich nicht begreife, wo noch Sehkraft für sie herkommen soll. Man geräth nicht in Zweifel, ob am Ende die Sculpturen Nebensache sind, sondern man betrachtet sie ohne Weiteres mit als Verzierung der so prächtig ausgemalten Säle und widmet ihnen etwa gleichviel Aufmerksamkeit.

„Aber wir sind jezt ganz versichert, sagt man mir, daß die Alten diese Polychromie in derselben Weise ausgeübt haben. Ja die Statuen selbst waren angemalt, wie noch an verschiedenen Stellen deutlich zu sehen.“ Und man zeigte mir an einigen Statuen deutliche Spuren alter Farbe.

Nun, in Gottes Namen, so male man einmal die Götter mit an und setze sie in den Farbenhimmel hinein, und erwarte den Erfolg! Uebereinstimmung wird dann wenigstens gewonnen; nämlich die der altägyptischen und jeder Kunst, die die eignen Mittel noch nicht erkannt hat und bei den Nachbarn borgt, einer Kunst, die vor der Entwickelung oder nach dem Absterben ihrer Kräfte durch fremde das fehlende Leben zu ersetzen meint. Wir haben auch angemalte Kirchenheilige von Holz und Stein und sogar Kirchen; selbst die alten Pisaner Bildhauer im 13. und 14. Jahrhundert wandten, obschon sehr mäßig, Farbe

an; die Ammergauer und Berchtesgadener Bildschnitzer bemalen noch heutzutage ihre hölzernen Leiden Christi. Malte aber Michel Angelo, der doch von Malerei wußte, seinen Moses an, oder die Peterskuppel, oder erwarten wir, daß Thorwaldsen und Rauch uns nächstens bunt bemalte Götter und Helden aufstellen werden? Ja — fürchtete ich nicht, mich zu weit von meinem Ziel zu entfernen, ich wollte Dir es darthun, wie in der Kunst in vollendetster Erscheinung Farbe und Form einander gegenseitig ausschließen und ausschließen müssen (man illuminire nur einmal einen Müller'schen Kupferstich, oder jeden!) und, wie die Venetianer so wenig die Form durchbilden konnten, als die Römer die Farbe. Doch ich wollte bloß von der Farbe hinter den Statuen sprechen und von den vielerlei Verzierungen. Möchtest Du den Vatikanischen Apoll in eine solche bunte Halle setzen? oder gibt's eine würdigere Aufstellung der Antiken, als gerade im Vatikan, vor den grauen Mauern, in den einfachen Nischen? — Das ist's, was ich meine; hat man ein wirkliches Kunstwerk, so traue man ihm Seele, Leben und Wirkung zu — denn der Künstler lebt noch darin — und nur der Mutter Gottes von Montenero hänge man bunte Röcke an, und goldene Ketten und Flittern um!

Aber zurück zu der, die andere Wunder thut! „Welche von allen Bildern der Gallerie," wirst Du fragen, „sollen an die Stelle der genannten neben der Sixtinischen Madonna stehen?" Keine, l. F., gar keine. Nicht nur, daß

sie keine braucht, sondern sie verträgt keine. * Man soll es nur kühn isoliren und damit sagen, daß es das einzige Bild ist, neben dem keines besteht. — So lange aber das unmöglich, würde ich einige wenige verwandte dahin thun; die Cecilia allein dürfte bleiben und den Fingerzeig für die andern geben: denn die Sammlung besizt auch die Madonna della Sedia, den Prophet Jesaias aus S. Agostino in Rom, in Copien und mehrere Bilder aus Raffaels Schule. Was nun das göttliche Gemälde selbst betrifft, wovon der Katalog ganz richtig sagt, daß es als ein Besitzthum Deutschlands zu betrachten, so sagte ich Dir früher schon meine Bedenklichkeiten über Palmaroli's Restauration. Ich habe von Neuem — da gerade ein Gerüst davor stand — mit großer Aufmerksamkeit alles Einzelne betrachtet und bin in meiner Ueberzeugung bestärkt worden, daß der ursprüngliche Werth des Bildes durch die Restauration geschmälert worden. Die bläulichen, ja fast blauen Stellen im Fleisch, vorzüglich am Leib, Vorderarm und Schenkel des Kindes, durchbrechen die Massen und trüben in den Köpfen die Tiefen in den Augenhöhlen und Mundwinkeln; auch sind einzelne Formen, wie die Stirne des Kindes, in ihrer feingefühlten

---

* Man könnte mir einwerfen, daß gerade die dem großen Kunstwerk inwohnende Kraft alle Nebenwirkungen aufhöbe. Die Kraft des Kunstwerks ist relativ und es handelt sich hauptsächlich um unsere. Wir haben nun einmal so reizbare Sehnerven, daß sie von den Gegenständen, die in dem Sehwinkel liegen, berührt werden, wie ja auch in unserer Phantasie kein Ton angeschlagen wird, der nicht weiter klänge.

Modellirung verlezt. Ist es gegründet, was einmal von Dresden aus öffentlich gesagt wurde, daß die Restauration aufs Leichteste abzunehmen sey, so verlohnte sich's fast der Mühe an einem wenig gefährlichen Orte den Versuch zu machen und im Fall des Gelingens weiter zu gehen.

Man hätte gewiß gut gethan, lieber deutscher Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit sich zu vertrauen, wie in Berlin, wo die Restaurationen mit einer bewundernswürdigen Mäßigung, Ruhe, Consequenz und Genauigkeit an den Gemälden vorgenommen worden sind, so daß es schwer fällt, Altes von Neuem zu unterscheiden.

Ich glaube fast, ich bin noch zu keiner recht frohen Mittheilung gekommen in diesem Brief. Das sind die störenden Umgebungen großer Kunstwerke; man ruht nicht eher, bis man Alles durchgesehen und durchgesprochen, sich ein wenig erbost und so viel Stimmungen durchgemacht, daß man alle ferneren Mittheilungen auf einen künftigen Brief verspart.

Zehnter Brief.

Tizians Venus, Raffaels Madonna. Der Zinsgroschen? Errata.

Wenn Du hier über die Brücke gehst, so begegnest Du, je nachdem Du gehst, zu Anfang oder zulezt, einem

allbekannten Manne, der Dich mit der aufgehobenen Sanduhr und der geschwungenen Sense an das Durchsickern der Minuten, an das Vorüberrauschen der Zeit mahnt. Wär' ich ein Fürst, der Heilige müßte über allen Thoren, an allen Kreuzwegen stehen, wie er denn hier sein Ansehen recht behauptet und allen Vorübergehenden zuruft: „Nutzet die Zeit!“ Er meint dann freilich: „Bleibet stehen, setzet euch auf die Bank eines Pfeilers und sehet hinaus in die schimmernde, glänzende Welt und freuet euch, daß ihr sie mit euern Augen einsaugen, daß ihr aus der Quelle des Lebens mit allen Sinnen schöpfen könnt! Alles, was vor euch liegt, die duftigen Berge, die grünen Wiesen, der glänzende, belebte Strom, der blaue Aether, Alles ist zu euerm Entzücken da und ist euer Eigenthum. Freuet euch!“ Ich sezte mich nicht, aber ich ging langsamer, und die Schönheit dieser Erde erfüllte mich ganz. — Was gibt der Natur diese Gewalt des unbedingten Entzückens, das nie in ihr, nur in uns seine Grenze findet? Ist es die Schönheit, so müßte menschliche uns mehr und länger entzücken; ist es Größe, so müßte Andacht und Güte uns ganz anders und ewig ergreifen. Aber der leiseste Tritt des Ichs zerbricht die Schönheit, die Andacht, die Güte. Die Natur hat kein Ich, oder ein so großes, daß das unsre es nicht fassen kann; wir empfinden bei ihr nicht einmal die Möglichkeit des Selbstbewußtseyns, wie doch im Kinde, dessen Blicke und Bewegungen uns bezaubern. Ist das der Zauberring, mit dem sie uns umschließt, so hat die

Kunst keine größere Aufgabe, als ihn ihr abzugewinnen. — Unter solchen Gedanken war ich in die Gallerie gelangt und stand, wie aus einem Traum erwachend, vor Tizians Venus. Da ist's ja, was wir suchen! der Meister trägt ja den Ring an seiner Hand! das ist die Schönheit der Erde in menschlicher Form; menschliche Schönheit in der Zone äußerer Natur, Vereinigung des Menschlich- und Göttlich-Leiblichen. Darum wandte diese Schule schon in frühester Kindheit sich zur Natur und verfolgte ihre Spuren auf alle Höhen, in alle Tiefen, keine Verirrungen und keinen Unfall scheuend, darum warb sie mit allen Kräften um ihre Geheimnisse, und warf sich ihr in die Arme und buhlte um ihre Liebe, damit dem natürlichen Menschen sein Recht göttlicher Abkunft noch einmal widerfahre, wie in den Zeiten des pantheistischen Bewußtseyns, und menschliche Schönheit ihre Gewalt ausübe, wie der Himmel, unter dem sie erblühet! — Komme mir Keiner vor solcher Kunstoffenbarung mit Schulbemerkungen über eine verzeichnete Hand! Als ob wir den Werth der römischen Elegien nach den Füßen messen dürften, und nicht vielmehr nach den Schwingen, die sie tragen. Freilich, wer nichts kann als Finger (δάκτυλοι) zeichnen und Füße formen, der zeichne und forme genau! An den Genius aber reicht der Zollstab nicht!

Viel Großes und Herrliches hat Tizian geschaffen, und gewiß nichts, das nicht immer der Bewunderung werth wäre, die es findet; aber in der Richtung, in welcher die Eigenthümlichkeit der Schule sich ausspricht, sah

ich ihn nirgends so vollendet wie hier im Bilde der Venus, in dieser Fülle unbewußter Anmuth und Schönheit. — Wie ein Blitz fuhr mir die Verwandtschaft mit Raffael durch den Sinn, wie entfernt auch beide von einander stehen. Wenn wir aber die Doppelklage erheben, daß Bewußtseyn und Beziehung nach Außen die Schönheit verletzen und geistige Erhebung (sogar des Schmerzes) hemmen, und Tizian in der Venus die erste unverlezt dargestellt; war es nicht Raffael, der in der Sixtinischen Madonna eine göttliche Erscheinung mit der Gewalt der Reflexionslosigkeit hinstellt, und liegt nicht ihre große Macht über die Gemüther gerade in dem Contrast der Größe des Ichs in ihr und dem Schweigen desselben? Recht als wollte uns Raffael zeigen, daß er den Zauberring halte und nach Gefallen brauche, stellt er Barbara in Bezug auf sich und uns, und lehrt uns, daß dadurch gleiche, selbst größere Schönheit gelähmt werde.

Wunderbarer Eindruck, wenn Du, ohne Neues in Dein Auge zu lassen, von Tizians Venus zur Sixtina gehst. Welcher Contrast! Welche Uebereinstimmung! Gleiche Bewegung durch ganz verschiedenen Impuls. Erde als Schöpfung Gottes, Himmel als Heimath der Menschen!

Hast Du Geduld gehabt, mir so weit zu folgen in meinen Betrachtungen, so bleibe noch ein wenig bei mir, vor Raffaels Madonna. Sieh sie an, während ich meine Gedanken habe und sage.

Wie oft begegnen wir in der christlichen Kunst der Mutter mit dem Kinde! Einen ungefähren Maßstab gibt das Berliner Museum an die Hand. Unter den 461 italienischen Bildern älterer Zeit (bis auf die Nachahmer und Akademiker excl.) kommt (mit Ausschluß der Darstellungen von der Geburt Christi ꝛc.) die Mutter mit dem Kinde einhundert zwei und fünfzig mal vor, also immer das dritte Bild die Mutter mit dem Kinde!

Es ist von tiefer, das innerste Wesen unserer Religion aussprechender Bedeutung, daß sie das Kind auf den Altar stellt, ihm die göttliche Ehre erzeigt und Segen aus seinen Händen empfängt. Fragen wir nun nach den ältesten Darstellungen, so finden wir über Byzanz hinaus die Anfänge in dem Lande, wohin das Christkind frühzeitig gerettet worden. Hat Aegypten einmal das heilige Kind bewahrt, warum wollen wir Anstand nehmen, es zum zweitenmale von ihm zu empfangen? Wem sollten nicht bei den Alten ägyptischen Götterbildern von Isis und Horus die ganz verwandten Altartafeln der Byzantiner mit der Mutter und dem Kinde einfallen? Geschichtliche Forschungen werden uns darüber weiter unterrichten, genug daß wir an beiden das gemeinsame Merkmal erkennen, abstracte, starre Gottheiten vor uns zu haben, aber Gottheiten. Im dreizehnten, vierzehnten Jahrhundert erlitten diese eine wesentliche Veränderung: mit der Kunst begannen auch sie sich zu regen, und Blut strömte in ihren Adern; sie fingen an, menschlich zu denken und zu empfinden, und das Wort ward zum

zweitenmale Fleisch. Wie sehr es dies geworden, lehren uns vornehmlich die Florentiner am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts und (in einer andern Weise) die Venetianer. Das aber ist das Gesetz des organischen Lebens, daß Alles zu seinem Anfang zurückkehre, aber anders als es ausgegangen. Und so mußte auch das göttliche Kind, nachdem es vor uns gelächelt, geliebkost, gescherzt, gespielt, ja geschlafen, sich wieder in seine volle Gottheit kleiden, aber erst nachdem es, wie Christus in Judäa, menschliches Leben in sich aufgenommen. Dieses wieder Geist gewordene Fleisch, dieses wieder zur Gottheit gewordene Madonnenbild ist das Sixtinische: kein Lächeln, kein Liebkosen, weder bei der Mutter, noch dem Kinde, keine Bewegung, nicht einmal die segnende; völliges Seyn und Erscheinen und in diesem doch alle Liebe, alle Macht, aller Segen! So ist in der Sixtinischen Madonna der Kreislauf dieser Anschauungen vollendet und drüber hinaus ist für denselben nichts Christliches mehr möglich.

Gehe nun mit mir zum Tizian zurück; denn ich bin heut einmal zwischen diese Magnetberge gerathen und werde hin und her gezogen.

Der Zinsgroschen. Man erzählt, Tizian habe dies Bild zu oder nach der Zeit gemalt, als Dürer in Venedig war, um zu zeigen, daß er sich auch auf die deutsche Art verstünde. Man erklärt damit gewöhnlich die für Tizian wohl sehr auffallende Weise vollendeter Ausführung. Allein für diese hatte er im benachbarten Mai-

land ganz andere Mitstreiter, ja sein eigner Lehrer konnte ihn zu solchem Beginnen durch seine Werke herausgefordert haben. Eine andere Wahrheit könnte in der Anekdote liegen, und wir sollten nur erst genau nach der deutschen Kunst hinüber sehen und nach dem, was sie von der italienischen scheidet und von Anfang an geschieden hat. Wir sehen leztere mit jenen starren Gestalten beginnen, in denen weder Leben noch Bewegung, und nur wenige Spuren der Menschenähnlichkeit zu sehen ist. Die deutsche hingegen (mit Ausnahme der Kölnischen Schule) hat von früher Zeit an sich an das Leben, an die Wirklichkeit gehalten, und wenn jene, was sie schuf, selbstständig bildete durch die Phantasie, so nahm diese, was sie gab, aus den Händen der Natur. Wir sehen sie somit als nächste Anverwandte der venetianischen Schule. Wie weit sie aber doch davon noch immer entfernt war, sagt uns unter andern Dürer (in einem Brief aus Venedig an Pirkheimer, dem er erzählt): „daß man sein Ding tadle, weil es nicht antikisch Art sey.“ Wir finden also dort noch immer Verbindung mit der idealen Anschauungsweise der Alten, gegenüber der festen Fußes in der Wirklichkeit stehenden deutschen Kunst, dort vor allen freie und breite Zeichnung der Charaktere, hier bis ins Detail dem Leben, ja sogar, was nicht zu verkennen, mit Bezug auf größere Lebendigkeit, dem gemeinen Leben entnommene Züge. Dahin konnte Tizian natürlich nie kommen, wenn er auf deutsche Art malen wollte; wohl aber von seiner Richtung ab= und nach jener

einlenken. Vergleichen wir nun mehrere der religiösen Darstellungen Tizians, z. B. die Kirchenväter um die Madonna in trono in der Gallerie Fesch in Rom, die Himmelfahrt der Maria in Venedig, eine andere in Verona rc., so ist bei aller schlagenden Wahrheit der Färbung und selbst bei mangelnder Feierlichkeit der Anordnung noch immer eine große Kluft bis zum Leben; noch immer sind es Gestalten, die der Künstler — obschon mit Hülfe seiner Naturkenntniß — frei erschuf und an die die Wirklichkeit noch ein zweifelhaftes Recht hat. Namentlich gilt dies von den Charakteren, denen antike Anschauungsweise ihre einfachere, breitere Formen gab. — Ich kann nun nicht ermitteln, wie weit die italienischen Kunstgeschichtschreiber Recht haben mit der o. a. Anekdote vom Zinsgroschen; aber so viel ist augenfällig, daß dieses Bild von andern ähnlichen des Meisters grade durch die mehr der deutschen Schule eigene Individualisirung der Charaktere sich unterscheidet, ja sogar, wie jene, in der Gestalt des Pharisäers nahe an die Karrikatur streift. Dieser Christus ist nicht der Gott auf dem Throne, sondern der in Judäa lebende; kein mystisches Feuer des heiligen Geistes blitzt aus seinen Augen, sondern die Uebermacht eines klaren, uns verständlichen und schuldlosen Menschengeistes. Jeder, auch der kleinste, Zug ist der Wirklichkeit anpassend und vorzüglich das Daseyn kleinster Züge. — Daß Tizian dies Alles erreichen konnte, ohne Beziehung zur deutschen Kunst, stellt sich klar heraus, wnen wir bedenken, daß ein so dem Leben zugewandtes

Auge wohl auch die Motive vollendeter Charakteristik erkennen mußte; hat aber Dürer einigen Theil daran, so müssen wir uns freuen, ein Denkmal zu besitzen, das uns zeigt, was auf der Grundlage deutscher Kunst zu erstreben ist. Jedenfalls zeigt es uns den Meister der venetianischen Schule auf einer zweiten Höhe, die kein Anderer erreicht und auf die er sich selbst nicht wieder begeben. — Wolltest Du ihn nun noch auf einer dritten glänzen sehen, so müßtest Du vor die Bildnisse treten, die von seiner Hand die Gallerie bewahrt, und in denen er als der geliebteste Zögling der Natur, dem sie die Palette aufgesezt, die Töne gemischt, den Pinsel geführt, erscheint.

Dreizehn Bilder von Tizian zählt die Gallerie; nimmst Du dazu das schöne Bild Giorgione's, Jakob und Rahel, die Tafeln Palma's, Bassano's Bildnisse u. A., so tritt Dir die Gallerie in ein glückliches Verhältniß zum Berliner Museum, dem Fuße des Berges, auf dessen Gipfel wir jezt stehen. Doch auch aus der ältern Zeit, namentlich der Venetianer und Ferraresen sind einige Schätze hierher gekommen. Vor Allen ist der Christus von Giovanni Bellin zu nennen, an welchem Typisches und Natürlich-Charakteristisches zugleich und in gleicher Stärke gearbeitet und in dem bereits der Keim Tizianischer Anschauungen liegt. Einen Meister, den Berlins reiche Sammlung nicht hat, finden wir (nach dem Katalog) hier unter den Alten, Ercole Grandi. Ich kann mich nicht besinnen, irgendwo etwas von ihm

Bayerische Staatsbibliothek München

gesehen zu haben; die beiden kleinen Tafeln hier (23, 24) zeigen ihn als einen Menschen von kräftiger Imagination, von lebendiger, ja leidenschaftlicher Anschauungsweise und im Herben der Zeichnung, den magern, geschnittenen Formen, selbst im braunen Colorit dem Mantegna sehr verwandt. Die vorliegenden Tafeln, höchst wahrscheinlich das Predell eines größern Bildes, stellen die Gefangennehmung und Kreuzigung Christi vor. Auf dem ersten Bild sehen wir links Christus am Oelberg kniend, den Rücken nach uns gekehrt. Die in den Vorgrund hingestreckten Apostel erinnern fast buchstäblich an Scenen, denen man so oft in Italien am heißen Mittag vor Kirchthüren, auf Palast-stufen u. s. w. begegnet. — Weiter nach der Mitte des Bildes ist die Gefangennehmung dargestellt; gesenkten Blickes umarmt Christus den Judas; Petrus mit Malchus im Vorgrund nach uns gekehrt. Getümmel, Verfolgung, Gefangennehmung Anderer, Herbeiströmen von mehr Kriegsleuten füllt den übrigen Raum. Auf dem zweiten Bilde begegnen wir dem Zuge nach Golgatha. Voran die Schächer mit auf den Rücken gebundenen Händen; Einer von ihnen wird im Vorbeigehen getränkt. Christus trägt das Kreuz nicht (ein abschreckender Mensch neben ihm thut's), wohl aber wird er, die Hände nach vorn gebunden, von Vielen gestoßen und geschleift. Die Frauen sammeln sich um die sinkende Mutter, deren eine Hand von einer andern Mutter mit einem Kinde geküßt wird. Zwischen ihnen und Christus ein Hauptmann mit stolzem, forschenden Blick; auch ein Trompeter fehlt nicht; Priester

Bayerische Staatsbibliothek München

zu Pferde, Volk in heftiger Bewegung, begleiten den Zug. Ich halte diese Bilder für sehr bedeutend; unverkennbar sind es Jugendarbeiten und tragen in sich die Elemente selbstständiger, dramatischer Auffassung, die — wenn nicht der Tod dazwischen getreten — andernorts zur Vollendung gekommen seyn müssen. — Daß in diese Zeit und Richtung auch das mit Giotto's Namen fälschlich bezeichnete Bildchen der Geburt Christi (Nro. 1) gehöre, ist (bisher ohne Erfolg für den Katalog) bereits mehrfach gezeigt worden. Wie schwer trennt man sich vom alten Glauben, wenn er auch noch so irrig! So ist ebenfalls in den neuen Katalog jener glänzende Irrthum übergegangen, der die Bathseba im Bade (481 neuer Ordnung) als eine gemeinschaftliche Arbeit Franciabigio's und Andrea's del Sarto hinstellt, bloß weil außer des Erstern Monogramm (auf einem Badekruge, wenn ich mich recht erinnere) auch noch an einer Mauerfläche steht: A. S. 1523, das aber nicht Andreas Sartius, sondern Anno Salutis heißt, schon deßwegen, weil ja doch etwas von Andrea's Hand im Bilde zu sehen seyn müßte, ehe man an seinen Namen denken kann.

Elfter Brief.

Correggio.

Schon von Berlin aus versprach ich Dir über Correggio zu schreiben; es ist mir lieb, daß ich mein Worthalten bis hieher verspart, wo ich diesem Geiste noch einige Fragen vorlegen konnte, die in Berlin nicht zu beantworten waren. Erkennt man in ihm freilich nur die Anmuth und die Wellenlinie, das Helldunkel und das breite, unten zugespitzte Oval, so reicht ein Bild schon hin, und ich hätte Dir von der Leda und Jo in Berlin viel schreiben können. Ein Andres ist's mit seinen verschiedenen Manieren, deren man hier vier, eigentlich fünf zählt — denn so viel Bilder hat man — zu denen dann noch so viel andere gehören, als anderswo Bilder von ihm vorhanden. Als ob die Manier eines Meisters wie ein Kleid angezogen und abgetragen würde, als ob der Geist zusammengeleimt würde oder aufgemauert wie ein Schloß, an das jeder neue Besitzer ein neues Stück anstößt, und das freilich zulezt verschiedene Manieren zeigt. Als ob Blatt, Blüthe, Frucht verschiedene Manieren eines Baumes wären und nicht Stufen der Entwickelung! Was Correggio ist, ist er ganz und von Anfang an und selbst seine Fehler sind nur Schößlinge seiner Tugenden. Ihn zu erkennen, müssen wir auf den Stand der Kunst seiner Zeit, auf das religiöse Bewußtseyn überhaupt und auf sein Gemüth besonders Rücksicht nehmen. Correggio

lebte in einer Zeit (zu Anfang des 16. Jahrhunderts), wo kirchliches Leben und religiöses Bewußtseyn in Italien so tief gesunken waren, daß die Grundlehren des Christenthums (Versöhnung der Welt und Rechtfertigung durch den Glauben) mit andern Alterthümern vergraben lagen und die Nothwendigkeit einer Kirchenreform von einigen wenigen Männern christlicher Bildung am päbstlichen Hofe selbst — doch vergebens — nachgewiesen wurde.* Die Kunst hatte alle Beziehungen zu Religion und Natur durchlebt und in Raffael die Rückkehr aus dem Leben und mit ihm ins Heiligthum gefeiert. In diese Zeit, wo von der Sündhaftigkeit des Fleisches nicht mehr die Rede war, wo überhandgenommene griechische Bildung auch griechische Lebensansicht allgemeiner gemacht, wo der Ernst der Kunst seinen Gipfel erreicht, trat Correggio, dieser von Musen und Grazien mit Gaben überschüttete, heitere, sinnlich-glückliche Mensch ein. Nur wenn sie heiter war, konnte er die Religion brauchen, wenn sie in das Glück des Daseyns, vor allen wenn sie in des Menschen vollste, ohne Reue und ohne Sehnsucht gebrochenen Entzückungen, in die Freuden seines Herzens, seiner Sinne stimmte. So konnte ihn auch eine Kunst nicht rühren, deren Gestalten in feierlicher Langeweile die wenigen Bewegungen machten, die ihnen das Herkommen erlaubt, noch weniger, wenn diese Gestalten gar den Schein des

* Vgl. hierüber Ranke's Fürsten und Völker des sechzehnten Jahrhunderts.

Lebens annahmen ohne die Freiheit desselben, endlich mußte er selbst Raffael und dessen theilweiser Rückkehr zum Alten gegenüber empfinden, daß auch er ein Maler sey, nämlich ein andrer.

Was ist nun das Neue in Correggio? — Fragen wir deßhalb sein frühstes Bild, den heil. Franciscus in der hiesigen Sammlung, das er nach zurückgelegtem achtzehnten Jahre gemalt. Wieder eine Madonna in trono und Heilige umher: die Aufgabe bleibt die vielhundertjährige; die Lösung eine durch und durch neue. Dieses Neue werden wir finden, wenn wir das Bild an seine alte Stelle setzen, für die es der Künstler gemalt, über den Altar, und es mit diesem in Verbindung betrachten. Das Altarbild gehört in der katholischen Kirche zum Altar und also in den Ritus. Der Ritus ist eine symbolische Handlung, d. h. er bildet etwas Ewiges, etwas von den Verhältnissen der Zeit ganz Unabhängiges ab, obschon in der Zeitlichkeit und unter den Gesetzen derselben: er bildet somit keinen Vorgang ab, sondern stellt einen Gedanken hin, diesen aber freilich in Form eines Vorgangs. — Ferner der Ritus ist allgemein kirchlich, ohne besondere Beziehung auf die Gemeinde (als gerade anwesende), noch auf die Mitgeistlichen oder die Ministranten: hier ist nirgends eine persönliche Verbindung. — Endlich der Ritus insbesondere, die ceremoniellen Bewegungen des Priesters beim Segnen, Küssen, Niederknieen, Stufen Auf- und Absteigen ꝛc. ist eine von Alters her überlieferte, feststehende Form, wie das Wort, dessen er sich bedient.

Sie wird betreffenden Falls angelernt und in den meisten Fällen gedankenlos beobachtet; Einige indeß suchen gewisse Natürlichkeit, oder auch wohl Anmuth in die Bewegungen, in die Rede, zu legen, ohne von der Form abzuweichen; noch Andere erfassen ihren ursprünglichen Sinn und beleben sie mit ursprünglichem Geist und Ernst. Käme aber Einer, der nach seinem Gefallen, seinem persönlichen Gefühl sie ausführte, Worte nach seiner Weise wählte, so trennte er sich damit von Kirche und Altar, wie mächtig er auch sonst auf die Gemüther einwirkte.

Alles Gesagte gilt von den (symbolischen) Altarbildern, und Du wirst Dir schon im Lesen die Parallele leicht gezogen haben. Da aber auch in ihnen das Symbol, der Gedanke, in Form eines Vorgangs hingestellt wird, so kann er allerdings in diesen umschlagen: Seh ich Maria mit dem Kind auf dem Thron, und Heilige umher, so kann ich wohl zu der Frage kommen: seit wie lange sind diese schon beisammen, wie lange werden sie es bleiben? und wird ihnen diese abstracte Stellung nicht lästig, die feierliche Miene nicht unmöglich auf die Dauer? Laßt ihnen doch einmal Freiheit und seht, was sie beginnen! Mit diesem, die Basis kirchlich-religiöser Anschauung untergrabenden Gedanken beginnt Correggio: er löst den rituellen Zauber, der die Heiligen fesselt, und läßt sie ihrer Herzensneigung nachgehen und unter sich in Verbindung treten, er dringt keinem mehr die alten geheiligten Bewegungen auf, sondern läßt einen Jeden sich äußern, wie's ihm beliebt. Da aber nun alle diese

Vorgänge in seiner Seele sich spiegeln, in dieser Phantasie voll Heiterkeit und Sinnenlust, so werden sie keine andre Farbe annehmen können, als eben die der Heiterkeit und Sinnenlust. So erscheint uns das erstgenannte Bild des h. Franciscus: Lichter Sonnenglanz im Hintergrund, helle Freude und Seligkeit im Vorgrund. Die lang aushaltende Andacht des heil. Franz zur Madonna spielt endlich in eine persönliche Theilnahme hinüber, und Madonna neigt sich mit ausschließlichem Segen, mit mild streichelnder Handbewegung nach ihm herab; der sonst so ernste Bußprediger Johannes schaut mit einer Freudigkeit zu uns heraus, als habe er nichts zu verkündigen gehabt, als die Erscheinung des Kindes, den Beginn der glücklichen Zeit; Antonius wendet sich ab, ich weiß nicht ob vom alten oder vom neuen Dienst; doch zieht ein räthselhaftes, fast ironisches Lächeln um seine Lippen; nur Katharina bleibt in ungestörter religiöser Hingebung dem Kinde zugewandt, das auch noch in angestammter, hier scheinbar angelernter Feier verharrt, und an das der junge Tempelstürmer sich noch nicht gewagt. In seligem Entzücken, keiner Schwingen als der der Freude bedürftig, schwimmen oben in der Luft zwei Engelsknaben, lieblichen Gesichts, geringelten Hauptthaars, und selbst in die aus Marmor geformten, die die Platte des Altars tragen, ist der Geist gefahren; die Bezauberung ist auch von ihnen genommen, Blut durchströmt das starre Gestein, und ob sie dem alten Bund angehören, wie jene oben dem neuen, es kümmert sie wenig, leicht und lachend

tragen sie ihre Last, wohl wissend, daß die ganze Scene bald vorüber ist und sie hingehen können, wohin die Lust sie führt. Dieser meines Wissens durchaus neue Einfall, karyatidische Figuren durch Farbe zu wirklichen zu machen, charakterisirt scharf den neuen Genius, dem es unerträglich war, irgend etwas, das menschliche Form trug, unbelebt zu sehen.

Aber ganz sich losreißen vom Alten konnte Correggio nicht mit einem Male, und so wie er das Christkind im genannten Bilde noch nicht in die neue Bewegung gezogen, so folgte er auch noch in vielen andern künstlerischen Dingen seinen Vorgängern; er behielt im Allgemeinen die Anordnung bei, seine Zeichnung hält sich am strengen Contour, die Gewänder brechen sich in großen Massen und festen Falten, die Färbung ist tief-kräftig und die Stimmung noch immer feierlich, wie Morgenanbruch.

In diese Zeit nun fällt, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, ein zweites Bild Correggio's von allerhöchstem Werth, die Kreuztragung in der Gallerie von Parma. Zwar verändert die Aufgabe die Stellung des Künstlers wesentlich; hier gab es weder Ueberlieferung zu brechen, noch konnte Freude und Entzücken Spielraum gewinnen; doch blickt der Geist, wenn ich recht sehe, durch. Zeichnung und Färbung ist, wie beim Franciscus, der alten Schule, namentlich dem Mantegna verwandt (wie jener dem Francia), die Auffassung ist rein dramatisch, als Vorgang gefaßt, als wirkliches Ereigniß, und doch wie geistvoll geordnet, wie sind die Elemente abgewogen,

daß die Darstellung sich zur höchsten Macht über unser Gemüth steigert, aber — es beruhigt. Das ist das Große in diesem Bilde, nur dem Correggio Eigene, das sogar dem Raffaelischen Spasimo fehlt. Siehe! in der Mitte des Bildes: Christus, das Kreuz tragend, seine Last fühlend, aber nicht unter ihr erliegend. — Nur die Mutter erlag unter der viel größern Last des Kreuzes, das sie trug, unter ihrem Herzeleid. Rechts von unserm Auge — sie hatte sich schon von der Leidenscene abgewendet — sehen wir sie hingesunken, zusammengebrochen, aus jedem Gliede scheint der lezte Lebenshauch zu fliehen, den die helfende Magdalena aufzuhalten sich bemüht. Auf diese seelenerschütternde Gruppe — auch uns erfaßt sie durch die Wahrheit der Darstellung, über der wir die leztere vergessen — fällt Christi Blick. Das schwere Kreuz, der nahe bittere Tod beraubt ihn seiner Kräfte nicht; aber kann er der Mutter Schmerz ertragen? Er kann's, wie schwer's ihm wird. Er fühlt es ganz, dieses furchtbare Leiden, doch wenn es tausend Mutterherzen bräche, er ändert's nicht, und der unabänderlichen hohen Bestimmung geht er, wenn auch unter Thränen, doch heiter entgegen. O, er ist unendlich schön, dieser Sieg göttlicher Heiterkeit über die Empörung des tief verwundeten Herzens, dieses leichte Wandeln auf stürmenden Wellen; und doch ist's kein Gott, kein in einen räthselhaften Nimbus gehülltes mächtiges Wesen, dem dieses gelang; nein, das Angesicht so menschlich, so bekannt, so ganz Natur; jede Hand-, jede Fingerbewegung so wahr, so lebendig, ja selbst das

Haar, getheilt durch die Zacken der traurigen Krone, wallt wie von selbst über die Schultern nach der Brust. Und neben dieser Gruppe reinster Seelenbewegung ein Roher aus dem Volk, die geballte Rechte zum Schlag erhoben, während die Linke den Heiland vorwärts stößt. Das wußte Correggio wohl, wie grell er die Gefühllosigkeit neben sein Gemälde höchster Zärte stelle, daß sie es doch nicht berühren, noch beschatten, sondern nur seine Wirkung erhöhen konnte. — Verfolgen wir den Vorgang weiter, so stoßen wir, auf der andern Seite Christi, in der Tiefe des Raumes, auf eine neue Scene. Die Mißhandlung Christi kann der Jünger, den er lieb hatte, nicht mehr ertragen: Johannes drängt sich aus der Menge vor, um seinen theuern Meister vor dem Augenblick des Erliegens zu schützen. Unerbittlich stößt ihn die Wache zurück. Siehe dies unbarmherzige Gesicht! dahinter zwei andere mit offener und versteckter Bosheit, daneben den fanatischen Judas und das gleichgültige Gesicht des Gaffers, und neben all dieser Widerwärtigkeit den leidenden Liebesblick des Johannes, der uns für alle Unbill entschädigt und das Gemüth beruhigt.

Sehe ich nun recht, so ist gerade diese Macht des Geistes über widerstrebendes Leiden, ja diese bei höchstem Schmerz noch erhaltene Heiterkeit die Seele des Bildes und Correggio's Eigenthum.

Kennte ich nur das Bild des heil. Petrus (mit drei andern Heiligen) in der Landschaft in Correggio's Vaterstadt, so würde ich an dieser Stelle von ihm reden; denn

nach dem, was ich davon gehört und gelesen, fällt es in die Zeit des Uebergangs zu dem zweiten Bilde der Dresdener Gallerie, dem heiligen Sebastian.

Wohl aber möchte ich eines andern herrlichen Gemäldes dieser Zeit gedenken, das auch in der Gallerie von Parma aufgestellt ist: eine Ruhe auf der Flucht (Madonna della scodella). Es war vorauszusetzen, daß auch hier Correggio's reichbegabter Genius nicht an die traditionellen Motive sich halten würde, aber dennoch überrascht er durch die gänzliche Neuheit der Auffassung. So zeigt uns dies Bild wieder, wie unendlich viel — bei dem beschränkten Kreis von Darstellungen — in der Kunst von einer neuen, lebendigen Auffassung abhänge, und welche Kraft und Frische darin liegt, wenn ein Künstler im herrschenden Geiste seiner Zeit sich ausspricht.

Das Bild belehrt uns auf den ersten Blick, Correggio habe die Erzählung als solche, ohne weitere Beziehung und Bedeutung genommen. „Die Aeltern Christi fliehen mit dem Kinde nach Aegypten und bleiben daselbst bis zum Tode des Herodes.“ Einen jahrelangen Zeitraum schließt diese Erzählung ein: warum also zeigt ihr das Kind immer als ein neugebornes? Ist nicht bis zur Rückkehr aus dem Kind ein Knabe geworden? Soll die durch Furcht und wunderbare Rettung erregte Stimmung ewig dauern? Aendert sich nicht Alles mit der Zeit? Seht doch dem Ereigniß wirklich zu, geht mit ihm fort und ihr kommt an — dies Bild. Die heiligen drei Könige, der Komet, der Engel der Verkündigung sind —

wenn auch nicht vergessen, doch — ins Dunkel der Erinnerung getreten. Obendrein sind Engel ihre tägliche Gesellschaft und haben den Reiz des Außerordentlichen längst verloren. Die heilige Familie ist eine brave geworden, die Gott sichtbarlich schützt in ihrer Verbannung, die das Leben von seiner wochentäglichen Seite auch fassen und ihr einziges, höchstes Glück in der sich entfaltenden Schönheit und Güte des geliebten Kindes erblicken. Engel sind eben hülfreich beschäftigt, eine große Palme niederzuziehen, damit Vater Joseph, der unmöglich hinauflangen oder klettern kann, die Früchte bequemer abpflücken könne, die er dem Kinde hinreicht. Dieses, ein herrlicher Knabe von vier bis fünf Jahren, sorglos an die Mutter angeschmiegt (sie sitzt am Boden neben einem kleinen Feuerchen, über dem ein Brei gekocht wird), nimmt die Früchte vom Vater mit der einen Hand und gibt sie mit der andern der Mutter, und recht um uns zu zeigen, daß er dies Amt schon oft verwaltet und die Arbeit völlig verstehe, sieht er gar nicht darauf, sondern auf uns, mit einem unbefangenen, herzlich frohen, fragenden Blick, wie Kinder thun, die sich etwas Fremdem ganz bekannt gegenüber stellen. Wie Joseph am Baume, so findet Maria am Feuer einen Gehülfen, einen Engel, der mit kocht, während ein anderer den Esel, damit er sich nicht, nach besserer Weide suchend, als das verbrannte Gras ihm bietet, verlaufe, vorsorglich an einen Baumstamm festbindet.

Wie also Correggio im vorhergenannten Bilde für das schmerzenreichste Ereigniß die Besänftigung gefunden, indem er den, dessen Leiden uns zermalmen mußte, im Sieg über jedes, selbst das eindringendste, darstellt und somit ein trauriges Bild im heitern Licht gezeigt, so und noch viel mehr hat er hier von dem Bilde einer sorgenvollen Flucht alle Wolkenschatten weggezogen und das Glück, die Lust, das harmlose Leben von Gott beschützter Menschen geschildert.

Zwölfter Brief.

Correggio. (Fortsetzung.)

Folge mir nun, l. F., vor das zweite (leider durch Palmaroli's Restauration sehr beschädigte) Bild, den h. Sebastian. Hier entwickelt sich Correggio's Eigenthümlichkeit schon freier, und greller treten die Neuerungen hervor. Die Aufgabe immer noch die alte, Madonna in trono (hier auf einem von Wolken), Heilige umher. Aber wie verändert die Scene! — Gehen wir noch einmal zurück in die Frühzeit dieser Darstellung. Woher dort der feierliche Ernst derselben, die Würde und Einfachheit der Anordnung des Styls? Es galt, die Andächtigen daran zu erinnern, daß der allmächtige Gott

die Gestalt eines Kindes angenommen, das auf die Verwendung heiliger Männer und Frauen, die Last der Sünde, den Fluch der Verdammniß von ihnen nehmen und sie begnadigen werde. Ein solcher Gedanke forderte größte Deutlichkeit und somit höchste Einfachheit; daher diese gemessene Anordnung in den alten Bildern, daher das Typische (also immer und allgemein Verständliche) in Bewegung, Charakteristik und allem Verwandten; daher dieser deutliche Zusammenhang der Linien, der klare Gegensatz der Massen — kurz das Plastische; daher endlich die größere Gleichgültigkeit gegen Wirkung von Licht und Farbe. — Zwar den Gedanken nicht, aber das Bewußtseyn davon sehen wir allmählig verschwinden, und somit die Form, in der er sich aussprach, erstarren oder sich verwandeln. Für Correggio war der Gedanke nicht da und die Form todt. Wo sie ihm also geboten wird, haucht er sie mit seinem Lebensodem an, und wir sahen die ernsten Heiligen der Vorzeit schon dem Jüngling bei seinem ersten, fast schüchternen Rufe zu neuen Entzückungen folgen. Haben sie diese einmal gekostet, so kehren sie nicht mehr zurück zum Genusse des Weihrauchs und zur Glorie des geweihten Lampenlichts; sie haben kein Evangelium mehr zu predigen, als das der Freude, der Lust, und dazu bedarf es keiner gemessenen Sprache, keiner ruhigen, klaren Darstellung — aus den verworrensten Tönen hört man sie heraus — und nur fern von allem Feierlichen kann sie ungestört sich äußern. Ist da nun noch eine durchgeführte Linie, eine Völligkeit der Form

nothwendig, ja am Ort? Nein. Schon die schwimmenden Kinder im ersten Bilde gaben die Richtung an. Aber ein neues Element erscheint, das Element der Freude: das Licht bricht an. War aber im Franciscus der Sonnenglanz noch in der Ferne des Himmels und der Landschaft, und traf nur Widerschein die Seligen vor uns, so strahlt nun Madonna selbst in der Glorie des Himmellichts, ja sie erscheint selbst als Sonne, in deren Glanzstrahlen die Engels-Wolken-Köpfchen um sie sich baden, und die, als Regenbogenfarben, in den Engeln und Heiligen umher sich brechen. Wie lacht dieser neue Himmel uns an mit seiner heiteren Königin, die mit ihrem herrlichen Knaben, wie Titania auf Wolken daherfliegt! Wie lachend tanzen die Engel umher, und reiten auf Wolken und stürzen sich wie Schaumwellen des Wasserfalls in die Tiefe! Wie haben Rochus und Sebastian so ganz alle Schmerzen brennender Wunden vergessen, daß sie lächelnd stimmen in diesen Tumult der Lust! Und hat man in diesem nur Zeit, nach Zusammenhang, Anmuth, Vollendung der Linien zu fragen? Und thut man's, wird es die Kraft des Bildes schwächen, wenn wir die Verbindung der Linien häufig verloren sehen, Engel mit einem Bein, das oft noch einmal durchschnitten ist, kurz, wachsende Formlosigkeit? — Nein, alles dies gehört zu Correggio und kann nur erst bis zum Extrem getrieben oder nachgeahmt, entgegengesezte Wirkung haben. Aber noch immer ist die Sonne im Steigen und unser Meister etwa drei und zwanzig Jahr alt.

In dieser Zeit berief ihn Donna Giovanna von Piacenza, das Refectorium ihres Klosters (S. Paolo zu Parma) mit Fresken auszumalen. Ich sprach oben von dem kirchlich-religiösen Bewußtseyn zu Correggio's Zeit, nämlich vom Mangel desselben. Wem irgend das Gesagte unglaublich erscheint, der darf nur in's Refectorium des Nonnenklosters S. Paolo zu Parma treten und sehen, was die Hand Correggio's den frommen Schwestern zur Erbauung für Bilder aufgestellt: Zur Laubgrotte wölbt sich der Saal, Diana mit einem Schwarm von Liebesgöttern zieht vorüber; Juno ist nackt am Himmel aufgehenkt; Grazien, Parzen und was sonst für Heilige des Homerischen Himmels, strahlend vom Glanze sinnlicher Lust, schmücken die verschiedenen Räume. Bei vollkommener Herrschaft über alles Technische der Kunst, mit der Fähigkeit, sich nach allen Seiten ungehindert, mit größter Leichtigkeit zu bewegen, getragen von dem ebenmäßig zur Reife gekommenen Geist sinnlichen Entzückens, ist es kein Wunder, wenn Correggio nun mit einer Macht an die Sinne schlägt, die, wo sie nicht schwer erregliche oder gelähmte trifft, nicht mehr durch eine andere verdrängt wird, wie sie denn auch ihn selbst jezt fast ausschließlich belebt. Aus jenem Geiste sind die Leda, die Jo in Berlin und die Danae in der Gallerie Borghese in Rom, drei Bilder, in denen jene Lust, von der Friedrich der Große an Voltaire schrieb, daß sie die einzig ohne Reflexion und Relation wahre sey, aufs Ueberschwenglichste ausgehaucht ist, und die reizende Sünderin

Magdalena in Dresden, geboren. Nur dem Correggio, diesem „gründlich gebornen Heiden“ (wie Goethe den Winckelmann nennt), konnte es gelingen, die verborgenen Freuden der Liebe ans Licht der Kunst zu ziehen, ohne ihren Zauber ihnen zu nehmen, da er's ja in seiner Gewalt hatte, das Licht, das er bis zum Sonnenglanz gesteigert, zur geheimnißvollen Dämmerung zu brechen. So hatte Gemüth und Sinnesart unvermerkt seinen Genius seinem höchsten Triumphe entgegengeführt, und wie er früher mit Freude und Licht uns gewann, so fesselt uns nun der Zauber seines Helldunkels, des Lichts in der Finsterniß.

Ich kann mir die Wirkung dieser neuen Kunst auf die Zeitgenossen nicht groß genug vorstellen, obschon ich gern der Erzählung glaube, daß ihr Erfinder viel Feinde und Neider gehabt habe, Unverständige, die der neue Glanz blendete. — Und indem ich dies denke, stehe ich vor dem vierten größeren Bild der hiesigen Sammlung, der Nacht. Ich erinnere mich recht wohl, daß Ludwig Tieck einmal vor diesem Bilde die Worte des Johannes wiederholte: „Und das Licht schien in die Finsterniß, aber die Finsternisse begriffen's nicht.“ Lange habe ich diese Worte mit mir herumgetragen; es schien mir die Anwendung so klar, die Absicht so unverkennbar und doch war mir's, als entschlüpfte mir immer des Correggio Geist, wenn ich ihn in die Tiefe christlicher Mystik tauchen wollte, und ich hätte unten — meine leere Hand. So wenig im christlichen Sinne ist die Conception des Bildes, daß es die Christlichseligen, denen das Verständniß

eröffnet ist, die Armen am Geiste, die Hirten, gerade als die hinstellt, die das Licht nicht begreifen und davon geblendet werden. Wohl aber führte der in Correggio wirkende Kunsttrieb, der das Helldunkel erfand, ihn zu den Quellen desselben, zu seiner einfachsten und somit stärksten Erscheinung hinauf, und er ergriff mit Freuden die Gelegenheit, die ihm die Aufgabe der Geburt Christi bot, recht eigentlich einmal das Helle im Dunkeln darzustellen, das Licht in die Finsterniß scheinen zu lassen. Mögen des Johannes Worte ihm dabei vor der Seele gestanden haben, — gewiß hat er sie nicht im evangelischen, sondern in seinem Sinne angewendet und wir können uns, ohne seinem Genius Gewalt anzuthun, recht wohl vorstellen, daß er bei den geblendeten und grinsenden Hirten an Leute gedacht habe, die weder das neue Licht der Kunst, noch das in ihm Fleisch gewordene Wort verstanden.

So oft ich vor dieses göttliche Bild trete, erfaßt mich tiefe Wehmuth und mir ist's, als rief' es mir zu: „Ach! ich gehöre nicht hierher, nicht in eine Gallerie! Wie kann die lautlose Sprache der Nacht mitten im Gewirre und Getöse des Tags verstanden werden; baut mir eine stille Zelle und ich will mit euch reden!"

Immer mehr zeigt sich beim Correggio, daß, was Anfangs nur Mittel war, die Darstellung zu beleben und zu verschönen, alle Kräfte an sich reißt und selbst Zweck wird: was um so eher möglich war, da in den meisten Fällen der Sachinhalt der Aufgabe für ihn und

seine Zeit etwas ganz Gleichgültiges geworden. Seinem Charakter nach kann er aber nicht auf einer erstiegenen Stufe stehen bleiben, sich nicht mit einem Grade des Ausdrucks begnügen. Wie Kinder, denen man nach ruhigem Spiel ein lautes erlaubt, nach immer lauteren verlangen und nur im Toben zuletzt noch wirklich froh sind, wie bei Großen der Walzer die Menuet, jenen die Galoppade verdrängte, so sehen wir Correggio im Ausdruck seiner Freude, seiner Lust sich von Bild zu Bild steigern; bald reichen die gewöhnlichen und natürlichen Bewegungen nicht mehr aus; die Scheu vor Wiederholung treibt ihn bis zur Umkehrung, und die ursprünglich noch gemäßigte Weltlichkeit muß im gradausgesprochenen Gegensatz gegen die Kirche, im klaren Heidenthum sich endigen.

Treten wir unter die Kuppel von S. Giovanni in Parma, von ihm al fresco ausgemalt mit der Krönung Mariä, wahrscheinlich bald nach der Götterlust bei den Nonnen von S. Paolo. Warum sollte er die Cassinensischen Väter karger behandeln, als die Paulinischen Schwestern, warum sollte er ihnen nicht auch eine Freude gönnen für die Stunden ihrer Langenweile unter der Hora? warum sollte die beglückende Lust des heidnischen Himmels nicht auch in den christlichen dringen oder, wenn das unmöglich, warum sollte nicht Alles in jenem Wohnung machen? Wie dem auch sey, über die Engel in S. Giovanni ist eine Heiterkeit ausgegossen, die wenig an den Altardienst unter ihnen erinnert, und die den

wiederkehrenden Festtag im Himmel (eben die Krönung) feiern wie Menschen auf Erden, die beim Kirmeßschmaus und Tanz auch nicht mehr daran denken, daß der Tag der Kirch-Weihe gewidmet ist. Auch Christus, Maria und Johannes können die alte, gewohnte, feierliche Stimmung nicht festhalten. Hat sich doch Maria ganz andern Dingen zugekehrt, als dem Zweck des Tages. Sizt sie nicht mit dem Rücken gegen Christus, und wendet sich nur eben für den Moment, daß ihr Christus wieder einmal die Krone aufsezt, nach ihm um, mit einer Bewegung, die schon ihrer Unbequemlichkeit wegen schnell vorübergehen muß. Johannes ist noch derselbe, den wir auf dem Bilde des heiligen Franz sahen; aber längst ist das lezte Andenken an den ehemaligen Prophetenernst von der Stirne gewischt; die Wunden der Heiligen sind geschlossen und die Chöre der Seligen rufen Evoe!

Wenn einst, als in die sinkenden Tempel der alten Götter der neue Cultus zog und sie stürzte, diese darin unter fremden Namen den alten Dienst sich erhielten, wenn Apollo durch die Krone von den Nägeln des Kreuzes durch Constantin sich zum Christus verwandelte, wenn Isis und Horus die Gestalt liehen für die Gottesmutter mit dem Kind, so konnte, wenn das neue Leben erstarrte oder erstarb, der Geist der alten Götter wieder in die todten Körper fahren und sie nach ihrer Weise regieren. Diesen Rückfall des kirchlich-religiösen Lebens in Italien ins Heidenthum bildlich zu offenbaren, war Correggio berufen. Mit immer steigendem Uebermuth, getragen

vom Reichthum seiner Phantasie, sicher durch die Mittel der Kunst, über die er spielend gebot, löscht er den lezten Schimmer der überlieferten Heiligkeit aus, stellt den alten Naturdienst wieder her und erfüllt somit den Kreislauf der Mythe; wie ich's oben beim Raffael schon andeutete, daß über die Sixtina hinaus keine christliche Madonna mehr möglich sey.

Von diesem Standpunkt aus nun sind der heilige Hieronymus in Parma und der heil. Georg in Dresden zu betrachten. Ueber die Fresken der Domkuppel wage ich nicht mich bestimmt auszusprechen, da ich sie unglücklicher Weise nicht bei günstiger, d. h. bei fast gar keiner Beleuchtung gesehen und eine kirchliche Feierlichkeit die Wiederkehr verbot. Jene beiden Gemälde nun tragen so unverkennbare Züge des Heidenthums, daß man eher an einen Bacchus- oder Venusdienst, als an Christum und seine Heiligen denken kann. Mit dem Kind läßt sich unter diesen Umständen wenig mehr anfangen, als mit jedem andern, man läßt es spielen. So weist es beim Hieronymus auf das Buch des wunderlichen, einem Satyr mehr als einem Heiligen ähnlichen Alten, das ein Engel ihm nicht rasch genug umblättern kann; so greift es beim Georg nach dem Modell der dargereichten Kirche, wie ein Kind nach Nürnberger Spielwaare.

Aber die Jungfrau, die vollblühende, an allen Reizen schwellende, gestattet andere Beziehungen. Bleiben wir bei dem Dresdener Bilde. Wie wohlgelitten erscheint der freundliche Alte, der mit dem Kinde sich abgibt; der

Blick der Huld, doch ohne Theilname, trifft den Mann von mittleren Jahren im Mönchsgewand, der mit abgelebten, lächelnden Gesichtzügen, ironisch auf die Gemeinde zeigt; Johannes mit süß-leckerer Miene, gebehrdet sich wie ein junger Faun, macht uns auf die neue Gottheit aufmerksam, nach uns gewendet, wie Georg, in dessen ganzem kräftigen und rüstigen Wesen sich das Uebergewicht über die Andern und die Sicherheit des Besitzes ausspricht, der Mars in Vergleich mit Adonis und Vulkan. Auch spielen die herrlichen Buben am Fuß des Altars mit Waffen und Trophäen von ihm und gehören ihm an.

Dahin mußte Correggio auf dem von ihm betretenen Wege kommen, daß man sich vor einem Bilde, das den Altar einer christlich-katholischen Kirche schmückte, des lezten Restes christlicher Vorstellung entäußern muß, um die Schönheit desselben ungetrübt auf sich wirken zu lassen. Daß eine solche Entfernung von der alten Kunst und deren Lebensprincip im Allgemeinen, auch von einer gänzlichen Lossagung des Formellen begleitet seyn, daß auch hier die Verschiedenheit immer greller hervortreten mußte, war natürlich, und so darf es denn nicht verwundern, so wenig Sinn für Einfachheit der Linie und Zusammenhang der Form zulezt mehr zu finden, daß Johannes wie ein gebrochener und gedrehter Stab da steht und im ganzen Bilde kein volles Gewand mehr vorkommt, ja daß vier dreieckige Zipfel vom Johannes herabhängen.

Dennoch ist das Bild ein lebendiges und stimmt ein in den Lobgesang seines Meisters, dieses in sich zur

vollendetsten Harmonie gekommenen Genius. Auch über dieses Bild ist Schönheit in vollem Maße ausgeschüttet; es ist mit so vielen Reizen der Lebensfrische, des Genußglücks, der Anmuth und des Scherzes, mit so viel Zauber des Lichts und der Farbe geschmückt, daß es in der That den vollen Blumen- und Fruchtschnüren gleicht, die die ganze Scene bekränzen.

Dreizehnter Brief.

Paul Veronese.

Der Zeitmann an der Brücke hat indeß seine Sense rüstig gebraucht und mir von meinem Reichthum an Tagen nur noch einige Stunden stehen lassen, die ich benutzen will, Dir einen Künstler vor die Seele zu führen, dessen Werke — in Betreff der Eigenthümlichkeit und Vollkommenheit — man nirgends in so großer Anzahl trifft, als hier, Paul Veronese.

Ihre religiöse, d. h. kirchlich-symbolische Bedeutung hatte die Kunst lang aufgegeben. In ihrer freien Entwickelung hatte sie neue Anschauungen gewonnen. Die Heiligen waren aus dem Himmel herabgestiegen und hatten menschliches — ja bei Correggio sogar heidnisches — Wesen angenommen, die Ereignisse ihres Lebens

waren somit menschliche und konnten das Gemüth nur um so stärker treffen, je mehr sie als solche geschildert wurden. Wie aber die Erlebnisse der Menschen, die wir kennen, uns mehr interessiren, als die von fremden und vergangenen, wie das Unglück zweier Bewohner unserer Stadt unser Herz weit mehr bewegt, als das von tausenden in Hindostan, so ersah die Kunst sehr bald ihren Vortheil und sezte die Ereignisse nicht nur aus dem Himmel auf die Erde, sondern zugleich aus der Vergangenheit in die Gegenwart und unterwarf sie deren Gesetzen bis sogar auf die äußerlichen der Mode. Diese Richtung erreicht ihr Ziel durch Paul Veronese und Alles, was mit ihr in folgerichtiger Verbindung steht, tritt in seinen Werken glänzend hervor. Man beschränkt sich bei ihm meistentheils darauf, seinen Styl den ceremoniösen, pomphaften, glänzenden zu nennen, und gewiß hat man Recht dazu; allein sein Grundcharakter, die Seele seiner Kunst, scheint mir damit nicht erklärt.

Paul Veronese hatte den Beruf und fühlte ihn, auf seine Zeitgenossen einzuwirken; er mußte sich also nicht sowohl an die herrschende Vorstellungsweise halten, sondern auch die noch schlummernde wecken und gewissermaßen Jedem nur das bieten, was er schon zu besitzen glaubte. Hatte Madonna einmal menschliche Gestalt angenommen und sich herabgeneigt zu den Frommen, so war kein Grund vorhanden, den Verkehr nicht weiter zu treiben und das Verhältniß vollkommen gegenseitig zu machen; war das Ereigniß einmal aus der Alles in einer

Fläche zeigenden Vergangenheit in die Nähe gerückt, so ließ es sich von allen Seiten betrachten und zeigte, wie Alles im Leben, neben der ernsten die heitere Seite, neben dem Erhabenen das Komische, und umgekehrt. Dies, was wir anderwärts Humor nennen, ist, wenn ich recht sehe, das Gepräge von Paul Veronese's bildnerischen Dichtungen, und mit fast nie irrendem Gefühl hat er das Maß der Contraste abgewogen, so daß, je leichter der Stoff, desto überwiegender die Lust; je schwerer, desto geringer, bis ihr endlich in der Kreuztragung Christi kein Spielraum mehr bleibt. Unabweislich mußte der Meister einer so dem Leben entnommenen Darstellweise über Alles gebieten können, womit das Leben selbst an die Sinne schlägt, und er konnte es: Farbe, Contraste und Wirkung der Beleuchtung vom Sonnenlicht zum Sonnenschatten und weiter, sehen wir in seiner Gewalt; die gesteigerte Wirkung des Lichts — des einfachen und gebrochenen — auf glänzenden Stoffen, wie er sie täglich wahrnehmen konnte, gab ihm diese in die Hand für seine Bilder und so sehen wir ihn auch zulezt als Meister des pomphaften, glänzenden Styls.

Glückliches Dresden, das den einzigen Meister, den die Kunstgeschichte in dieser Linie aufführen kann, in seinem ganzen Umfange, in so vielen höchst bedeutenden Werken besizt! *

* Bei diesen erfreute mich auch ganz besonders die gegen die frühere ungleich bessere Aufstellung, da ehedem die köstlichsten Gemälde in dunkler Höhe hingen.

Nr. 153. Madonna in trono, aber freilich nicht jene Gottesmutter, die auf erhabenem Throne die Bitten der gesammten Christenheit anzuhören sitzt; freilich auch nicht jene des cyprischen Dienstes gewärtige des Correggio; sondern die milde Beschützerin einer Familie, zu der sie sich, auf die Fürbitten heiliger Bekannten, ausschließlich wendet. Sie geht die Kirche nichts mehr an, noch der Dienst des Altars, sondern nur die eine Familie, die sich ihr naht, und zwar — als ob es nothwendig war, dies besonders zu bemerken, geleitet von der Religion. Also auf diesen Einzelverkehr waren die Göttlichen beschränkt, nachdem sie einmal ihrer Hoheit sich entkleidet und Knechtsgestalt angenommen. Um so bestimmter konnte aber das Gemüth sich offenbaren, wie wir selbst in unsern Verhältnissen zu unsern Nebenmenschen abgeschlossener erscheinen, als in unserer Beziehung auf Gott und Jenseits. So muß denn auch dieses Bild des Lebens mit aller Gewalt der Kunst uns fesseln und erfreuen. In einer offenen Säulenhalle sehen wir Madonna zur Linken, mit dem auf ihrem Schooß stehenden, die Arme weitausbreitenden Christkind, zu dem Hieronymus auf seine Schriften, als auf seine Verdienste, zeigend aufblickt, während Johannes der Täufer die fromme Familie (der Donatoren) einladet, näher zu treten. Diese naht denn auch, Mann, Frau, Kind, von der rechten Seite; kniend bleibt ein Mann in einiger Entfernung zurück (vielleicht der Oheim der Kinder), offenbar in scheuer Demuth; doch muntern und richten ihn zwei Frauen auf, in denen Religion und Liebe

(Glauben und Selbstvertrauen) sich auszusprechen scheinen. Dicht neben dieser wirklich rührenden Gruppe guckt neugierig-furchtsam hinter der Säule ein (etwa neunjähriger) Knabe vor und wiederholt, paraphrasirend, freilich ohne es zu wollen, die scheue Zurückhaltung des Oheims. Dieser Knabe, mit seiner Unkenntniß der Scene, in der er seine Aeltern sieht, bildet den Uebergang zu den andern Kindern, die ganz für sich bleiben und sich gar nicht einmal um die ganze Begebenheit bekümmern und die uns mit einem Hauptzug des Künstlers bekannt machen, den er dem Leben abgelauscht. Wie nämlich hier neben jeder einzelnen Handlung, sie mag nun heitern, ernsten, traurigen Inhalts seyn, das gesammte übrige Leben unberührt fortgeht (und in höchster Potenz uns an das Verhältniß der Erde zur Welt, der Menschheit zu Gott mahnt), ja oft durch den Contrast die Wirkung erhöht (wie etwa durch ein spielendes Kind auf dem Grabe der Mutter, durch einen Kranz welker Blumen in den Locken einer Braut ꝛc.), so führte Paul Veronese gern Gestalten in seine Darstellungen, die nur durch Dissonanz wirken, wie bei Shakespeare die Musikanten neben Julia's Leiche.

Die hiesigen Bilder ließen sich fast nach einer Scala des Ernstes in aufsteigender Linie stellen. In der Findung Moses hat der Künstler die ernste Beziehung — wie weit lag sie auch ab vom Ereigniß selbst — ganz weggelassen und uns die Scene als eine durchaus heitere geschildert, an der er ungefährdet Witz und Ironie spielen lassen

durfte. Die ägyptische Königstochter ist zur Prinzessin von Ton geworden; in Seidendamast gekleidet, wohl frisirt, von hinlänglichen Kammerfrauen begleitet, geschützt durch eine Schweizergarde und erlustigt von einem Hofzwerg, der wohl auch das Amt des Hofnarren mit verwaltet, ist sie in einem leichten Phaeton ausgefahren, ob zu baden in dieser Gesellschaft, bleibt ganz dahin gestellt. An den Ufern des Nils aber sehen wir sie halten, denn sie hat die Schachtel im Schilfe erblickt, und Neugierde treibt sie, nach dem Inhalt zu forschen. Natürlich aber bemüht Ihro Hoheit sich nicht selbst; in Prinzessinnenwürde bleibt sie ruhig, scheinbar ohne alle Gemüthsbewegung stehen und läßt eine Zofe das Kästchen öffnen. Kein Korallen- noch Perlenschmuck liegt darin, auch kein Paquet Brabanter Spitzen (sonst würde helle Freude das Gesicht verschönen), sondern ein Kind, mit dem nicht viel anzufangen. Sein helles Auge indeß, sein kräftiges Strampeln gewinnt der Prinzessin einige Theilnahme ab, und das ironische Lächeln über die verfehlte Erwartung wird freundlicher und milder. Bei diesem Bilde liegt der Contrast außerhalb der Darstellung im Bewußtseyn des Beschauenden. Natürlich; denn ohne Zwang konnte sich die Ahnung von dem künftigen Propheten, der hier gerettet wird, nirgends aussprechen lassen, und als Ereigniß des täglichen Lebens gefaßt, war die Scene, alles Ernstes entblößt, ganz zu scherzhafter Behandlung geeignet.

Nr. 122. Die Geburt Christi. Hat man hier den kirchlich-religiösen Standpunkt verlassen und nimmt

das Ereigniß als eines aus der Wirklichkeit, so fehlt es nicht an komischen Situationen, deren Darstellung auch ganz harmlos seyn kann. Hier aber bieten Contraste sich an. Eine arme Zimmermannsfamilie mit einem neugebornen Kind in einem Stall bei Ochs und Esel; Hirten, die ein Gesicht erschreckt und aufmerksam gemacht; Könige, aus weiter Ferne kommend zu dem Kind im Esel- und Ochsenstall, ihm königliche Ehre zu erzeigen. Diese wußten es wohl, was sie auf ihren Weg und hierher geführt, und rührende Andacht spricht aus dem alten knienden Kaspar; auch die Mutter hatte in ihrem Herzen alle Verkündigung bewahrt, die ihr geworden. Was aber wußte Joseph groß davon? Bei ihm, als der prädestinirten Zielscheibe des Witzes, war irgend etwas Lächerliches, irgend eine Ungeschicklichkeit möglich, die das fast Feierliche der Scene brach. Die vornehmen Gäste reizen ihn, er möchte gern bemerkt, womöglich als Vater des Kindes bemerkt seyn. Einer der Hirten indeß, die schon eher wußten, was das Ganze zu bedeuten, hält ihn zurück und macht ihn aufmerksam, wie wenig sich jezt das Herantreten schicke; und wem das noch nicht verständlich ist, für den hat der Künstler gleich daneben ein Schaf gestellt, gegen das ein Hund zankt; auch drängen sich, dem Joseph gegenüber, Esel- und Ochsenkopf neugierig aus der Hütte vor. Endlich bieten auch die Könige selbst, in ihrer äußeren Erscheinung, Stoff genug zu komischen Zügen, bei deren Schilderung dem Künstler die Laune den Pinsel geführt, so daß wir unwillkührlich

an Goethe's heilige Dreikönige denken müssen. Zwei Pagen im schwarzen venetianischen Kostüm tragen dem Kaspar die Schleppe; Melchior gleicht einem venetianischen Rathsherrn in rother Toga und rothem Kleid, Balthasar als Mohr tritt im breitgestreisten Mantel einher; hinter ihm wird Geld ausgeworfen. Das Pomphafte, als für die Darstellung ganz Ueberflüssige, hat hier nur die Wirkung des Komischen, und vollendet nur — gerade durch den Contrast gegen die beabsichtigte Demuth und Erhebung des Kindes in der Krippe — die vorgestellte Komödie.

Nr. 151. Die Darbringung im Tempel. Der Künstler führt uns auf einen freien Platz vor einem Tempel, theils von Mauern umgeben, theils mit Säulen geschmückt; allerhand Leute sind darauf zerstreut, unbeschäftigte Bettler, Viehverkäufer, Kinder. In der Mitte steht ein Altar von Marmor, von vier karyatidischen Engeln getragen; Schriftgelehrte sehen in Büchern nach, ganz, wie es scheint, in sie selber betreffende Dinge vertieft; Kinder spielen mit einem Hund, auch nur für sich beschäftigt. So tritt das Leben in vielfachen Bildern vor uns und keines deutet auf ein ungewöhnliches Ereigniß hin. Es ist am Ende auch keines da; denn wie oft des Tags mag in den Tempel zu Jerusalem das Opfer für ein Neugebornes gebracht worden seyn! Doch sieht man ein Paar aus der umstehenden Menge, die sich und somit auch uns auf die Gruppe am Altar aufmerksam machen, in der wir nun mit unserer Kenntniß der

Geschichte Maria mit dem Kind, Joseph und den sie heranführenden Hohenpriester wiederfinden. Dieses Bild ist schon von ernsterer Wirkung als die früheren. So viel Heiterkeit in der Darstellung des täglichen Lebens darüber ausgegossen, so dient sie doch nur dazu, ernste Gedanken zu wecken. Die Unscheinbarkeit des Kindes, vor dem noch einmal alle Knie im Himmel und auf Erden sich beugen werden (— zur vollern Bezeichnung des Gedankens hat der Künstler Mutter und Kind ganz in Schatten gesezt —) die Unterordnung unter alltägliche Gewohnheit und Sitte, die nothwendige Gleichgültigkeit der ganzen Umgebung gegen eine so bekannte Handlung, von der ja Niemand wissen kann, welche Bedeutung sie noch einmal erlangen kann; — alles dies muß unsere Phantasie ergreifen und uns innig rühren.

Nr. 124. Die Hochzeit zu Cana. Gerade das Hineinstellen einer ungewöhnlichen Handlung ins gewöhnliche Leben erhöht durch den Gegensatz gegen dasselbe ihr Ungewöhnliches, wie ein bedeutender Mensch um so bedeutender erscheint, je weniger er sich im Aeußern von der Menge unterscheidet. Diese Erfahrung spricht fast noch lebendiger aus dem genannten Bilde, als aus dem vorherigen. Denken wir uns eine ausgewählte Hochzeitgesellschaft, Andacht und Frömmigkeit in allen Zügen, die Hände zum Beten statt zum Zerlegen, die Lippen zum Seufzen statt zum Trinken rührend; unter ihnen einen Mann von göttlicher Miene, feierlichsten Ansehens, einen Heiligenschein um sein Haupt, so wird es uns

wenig überraschen, wenn dieser aus Wasser Wein macht, und die Tischgesellschaft wird es mit derselben Danksagung aufnehmen, wie ein neues Gericht. — Ganz anders Paul Veronese: bei ihm ist Hochzeit, ordentliche, fröhliche Zecher, lustige Frauen rings um den Tisch, Kinder und Hunde unter demselben, ein lustiges Leben. Essen vollauf, aber die Freude des Zechens hat die Schläuche geleert. Der Hausvater wird verlegen, daß kein Wein mehr vorhanden. Nun befindet sich ein junger Mensch unter seinen Gästen, von dem man wohl manches Gute und Rühmliche, aber nichts Außergewöhnliches noch gehört. Der spricht: „füllt die Krüge mit Wasser und gebt sie mir.“ Man thut es; er spricht den Segen über sie und verheißt nun, daß das Wasser zu Wein geworden. — Man schenkt ein, man ist begierig, man kostet, ja Christus selbst, obschon in sich sicher, sieht mit gespannter Erwartung der ersten Aeußerung über sein Wunder entgegen; es geht eine Bewegung in ihm vor, die zeigt, daß es sein erstes Wunder ist. —

So hat der Künstler die Wirkung des Wunders gesteigert dadurch, daß er es im Gewand des gewöhnlichen Lebens auftreten läßt, und in der Ausschmückung des leztern Spielraum für Lust und Ergötzen der Phantasie behalten, ohne die dasselbe ihm reizlos und langweilig erscheinen muß.

Nr. 123. Christus in Emaus. Mit dem Ernste des Gegenstandes wächst die Wirkung des Gegensatzes. Während Christus, mit den beiden Jüngern am Tische

sitzend, ernste Dinge bespricht, die in diesen Tagen Jerusalem bewegt haben, und die im Stande waren, eine Welt zu bewegen, sorgen Hausfrau und Magd für das Abendbrod und die Wirthschaft mit nicht geringerem Ernste, und das Töchterchen am Boden spielt, unbekümmert um Welt und Wirthschaft, mit einem kleinen Hunde, vor dem eine Katze unter den Tisch sich geflüchtet. Leben, wie es ist, wie es sich gibt: menschliche Sorgen, menschliche Freuden! und haben nicht größte und kleinste auf dem kleinsten Raume neben einander Platz, ohne einander zu berühren? Und welcher kann sagen, seine seyen die größten? Keine ist klein, keine ist groß, nur der Mensch ist beides. Und wenn es uns ergreift, neben dem verhüllten Heiland und seinen trostlosen Jüngern ein in sein Spiel vertieftes Kind zu erblicken, so soll es uns auch erinnern, daß wir alle Kinder sind und unser ernstestes Treiben neben höherer Geister Regung dem Spiele des Mädchens mit dem Hündchen gleicht, das im Augenblick seine ganze Seele füllt.

Daß bei solcher Auffassungsweise Alles, was Form heißt, untergeordnet ist, ja um der größern Wahrscheinlichkeit willen untergeordnet seyn muß, versteht sich von selbst. Nur die Absichtslosigkeit, die die Erscheinungen des Lebens begleitet, kann hier wirken, und es wird hier Aufgabe, das Gemälde so aufzubauen, daß es als keines erscheint, sondern als Wirklichkeit. Daher keine architektonische Eintheilung der Massen, kein Hervorheben von Hauptfiguren (die oft, wie Christus bei der Hochzeit, im

Hintergrund sitzen), kein Vollenden einer Linie u. s. w. Der Standpunkt ist durchaus ein veränderter, und wollen ja bildnerische Interessen sich geltend machen, so halten sie sich an das Element lebendiger Erscheinung, die Farbe.

Nr. 152. Die Kreuztragung. Paul Veronese's Geist besizt nicht Tiefe genug für die Fülle und Last tragischer Ereignisse und läßt hierbei meistentheils — gleichgültig gegen den Schmerz — das bildnerische Talent allein spielen (wie bei der Marter des heiligen Georg in S. Giorgio zu Verona &c.). Doch im o. g. Bilde zeigt er, daß seine Phantasie nicht ganz unfähig war, das Tragische wenigstens mit Gefühl zu fassen, obschon er — genau genommen — nur im Besitz heiterer Gegensätze, hier, wo diese, wie er wohl fühlte, nicht paßten, plötzlich arm erscheint. Mit großer Kraft und unvergleichlicher Kunst sind alle Leiden und Leidenschaften ausgedrückt, aber eben nur diese, und es ist ein karger Ersatz für ein durch die Darstellung so großer Seelenschmerzen verwundetes Gemüth, den eine vollendete Kunst mit allem Reichthum ihrer Sinnenreize bietet; wie uns aller Aufwand von Pracht und Schmuck am Sarge eines geliebten Kindes nicht rührt, wohl aber etwa ein Wiesenblumenstrauß, den sein kleiner Spielkamerad ihm brächte zum Andenken. Dessen ungeachtet ist, wie gesagt, das Bild von großem Ernst und unbedenklich eines der allerbedeutendsten dieses Meisters. Christus ist, in der Mitte des Bildes, unter der Kreuzeslast zusammengesunken; während Einer aus

der Horde sich bemüht, das Kreuz zu heben, schlägt ein Anderer mit der Geißel auf ihn, und ein Dritter zerrt am Stricke ihn vorwärts. Ein Kriegsmann drängt die heil. Veronica beiseit, Maria wird von Johannes zurückgehalten; Kriegsleute und Priester zu Pferde, Volksgetümmel, Hornbläser, Lärmen vollauf, nirgends ein Ruhepunkt; wo man hinsieht, Unterliegen, Schmerz, Wuth, Toben, — nirgends Beruhigung, nirgends Trost. Ich glaube nicht, daß Paul Veronese dies beabsichtigte, sondern wirklich reichte sein Genius nicht aus, den Schmerz und seine heilsame Bedeutung für die Menschheit zu ergründen; sein der Heiterkeit und Wärme des Lebens zugewandter Geist konnte ihn nur im Gegensatz mit diesen darstellen, und wo diese zu weit ablagen, blieb ihm der todte Schmerz.

Die Gallerie besitzt fünfzehn Bilder von Paul Veronese. Ich habe mich nur bei den größeren aufgehalten, obschon alle von besonderem Werthe sind, wenn auch nicht von gleichem. Auffallend ist dieses, daß die Phantasie dieses Künstlers nicht immer gleich gelaunt gewesen, daß ihm oft gar nichts Erhebliches eingefallen, wie bei dem übrigens als Malerei trefflichen Bilde des Hauptmanns von Kapernaum, während er doch sonst, wie wir sahen, voll poetischer Beziehungen ist. In der Susanna und dem Samariter tritt mehr als Gegenstand und Poesie seine Freude an der Natur heraus, die auf beiden mit vorzüglicher Farbenfrische spielt.

Im Ganzen sehen wir in ihm einen Künstler, der, dem Geiste seiner Zeit gemäß, auf der Basis natürlicher Anschauung seine Bilder aufbaute, einen Mann guten Humors, und der nur den Ernst, der im Leben fehlte und der in der Kirche langweilig geworden, durch Tiefe der Empfindung hätte ersetzen müssen, um in allen Fällen mit gleicher Stärke auf das Gemüth wirken zu können.

Aber der Zeitmann mäht die lezte Viertelstunde nieder, und mahnt mich, Dir und dem schönen Dresden Lebewohl zu sagen.

Vierzehnter Brief.

München, im Februar 1837.

Ueber die Pinakothek in München.

Du wünschest, lieber Freund, nach meinen Briefen aus Berlin und Dresden auch Mittheilungen über die hiesigen Gemäldeschätze und ihre neue Aufstellung in der Pinakothek, und meinst Dich damit wenigstens einigermaßen für die Ungunst des Schicksals zu entschädigen, das Dir noch immer Hindernisse in den Weg zu uns legt. Lezteres beiseit, freut es mich, von einer Anstalt reden zu dürfen, die zu den bedeutendsten und erfolgreichsten Unternehmungen unsers Königs gehört, und in vieler Beziehung als Vorbild betrachtet werden kann. Schon

der Gedanke, eine alte Gemäldesammlung durch eine neue Aufstellung zum Gegenstand frischer Betrachtung zu machen, verdient Dank, wie viel mehr, wenn er auf eine umfassende und würdige Weise ausgeführt wird.

Erlasse mir, das Geschichtliche des Baues zu wiederholen; Du kennst es aus den Zeitungen; auch Masse und Gestalt sind Dir bekannt. Alle Welt ist darin einig, daß er sehr schön ist, und ich erinnere mich, daß Overbeck, der doch leicht durch den Vatican und die römischen Paläste verwöhnt seyn konnte, als er zulezt in Deutschland war, unverhohlen seine herzliche Freude darüber aussprach. Das Zweckmäßige leuchtet auf der Stelle ein, eben so die Schönheit des langen Corridors an der Vorderseite mit den hohen Bogenfenstern und Halbsäulen, das richtige Verhältniß des Unterbaues zur eigentlichen Gallerie. Was mir mißfällt, sind die gestüzten Bogen der obern Fenster — ein gesunder Bogen bedarf keiner Stütze; — die vereinzelten Schmuckziegel über dem Hauptgesims — und die hinter den Pilastern fortlaufenden Ziergesimse, die obendrein die schönen Flächen zwischen den Pilastern unangenehm zerschneiden. — Vor einer Fee hat man auch noch drei Wünsche frei: der erste wäre dann der, der Eingang in der Mitte des Gebäudes möchte ein wirklicher seyn, und diese hohen, breiten Portale möchten zu einer Treppe, und diese auf den obern Corridor führen; es thut einem leid, dies schöne Gebäude, gerade wenn man es besuchen will, nur von der Seite ansehen zu müssen. Wäre ich ein Architekt, so würde ich nicht

nur den Platz, worauf ein Gebäude steht, zu diesem rechnen, sondern auch den Weg dahin. Das ist ein großer Vortheil, den das Berliner Museum hat, dadurch, daß es seine Antlitzseite auf den Kommenden kehrt und schon von weitem auf ihn einwirkt und die Stimmung sich nicht um die Ecke lenken läßt. Mein zweiter Wunsch geht die Umgebung der Pinakothek an und wird wohl zunächst in Erfüllung gehen. Dieses Prachtgebäude ist noch immer von dem öden, wüsten Bauplatze, von Barraken und Hütten umgeben. Wie leicht wäre es gewesen, — hätte man recht zeitig begonnen, — einen Garten anzulegen, der jezt schon in vollem Glanze stünde und wo möglich von springenden Wassern angenehm belebt würde. — Den dritten Wunsch behalte ich mir für's Innere vor.

Hier hat der Architekt auf eine bisher noch nicht gekannte Weise Räume und Mittel für eine vollkommen genügende Aufstellung und Benutzung von Gemälden geschaffen. Die leitenden Gedanken sind leicht zu erkennen: Bilder von verschiedenen Größen fordern verschiedene Räume, und wie ein großes Bild im kleinen Raum, so verliert ein kleines Bild im großen; deßhalb also Cabinette neben den Sälen. Ferner: das Auge ermüdet durch Sehen, und unmöglich kann man auf einen ganz bestimmten Eindruck eines Gemäldes rechnen, wenn man andere vor demselben sehen mußte; deßhalb besondere Eingänge zu jedem Saal und zu einzelnen Cabinetten. Endlich — man will vom Sehen

ausruhen, man will sich mit Bekannten im Gespräch ergehen, ohne gerade die Gallerie zu verlassen: daher der Corridor längs der Säle. Man kann die Anordnung nicht glücklicher treffen. — Das Zweite, wofür der Architekt zu sorgen hat, ist Beleuchtung. Ich schrieb Dir schon früher, daß die Fenster in der Mitte der gewölbten Decken — wenigstens bei den meisten Sälen — angebracht sind, und daß auf diesem Wege für alle Bilder ein gleichmäßiges Licht gewonnen wird, ohne daß sein Reflex das Auge trifft. Wie Alles in der Welt, so hat auch diese Vorrichtung ihre Gegner gefunden, die behaupten, die Bilder verlören dadurch ungemein an Lichteffect, erschienen matt und oft ganz flach. Das Wahre davon ist, daß allerdings bei der Höhe der Decke nicht der volle Lichtglanz, sondern erst dessen Wirkung die Bilder treffen und somit diese nicht so ganz erleuchten kann, als ein nahes Seitenfenster; ferner, daß stark pastos gemalte Bilder, wenn sie nicht unter gleichen Verhältnissen entstanden sind, viele kleine Schlagschatten auf ihrer Oberfläche erhalten, die die Rundung der Gegenstände schwächen. Bei ganz glatt gemalten und mit Lasuren vollendeten Bildern tritt dieser Umstand nicht ein. Erwägt man nun dagegen, daß bei Seitenbeleuchtung im besten Falle immer nur d i e Gemälde, die das Fenster zur Linken haben, und auch (wegen des Reflexes) diese immer nur von e i n e m Punkte aus gut gesehen werden können, daß bei der Deckenbeleuchtung alle gleiches und zwar ganz hinlängliches Licht erhalten, und daß man eine ganze

Wand gewinnt, und wenn man obendrein etwa hier im Rubenssaal, der drei Deckenfenster hat, gewesen ist, so muß man sich, meines Erachtens, unbedingt für die neue Methode der Beleuchtung entscheiden.

Was nun die Aufstellung betrifft, so wird sie hauptsächlich durch die vorhandenen Kunstschätze bestimmt. Hat man alle Schulen vollständig, so bilden diese immer den besten Eintheilungsgrund; ihn hat man hier angewendet. Das, wodurch die hiesige Sammlung vor andern sich auszeichnet, sind ihre altdeutschen und niederländischen Gemälde. Ganz glücklich ist der erste Saal angeordnet. Mit Ausnahme von nur zwei oder drei Bildern sind alle in demselben religiösen oder geschichtlichen Inhalts. Die wenigen niederdeutschen Gemälde unterscheiden sich von den oberdeutschen, unter denen sie hängen, mehr in Styl und Form, als durch Richtung und Gesinnung, und verändern den Gesammteindruck nicht. Man fühlt hier eine ganze Zeit, nicht etwa nur einzelne Meister oder Werke. Leider läßt sich ein solches System nicht durchführen, und schon im nächsten Saal ist Heiliges und Profanes, Aelteres und Neuestes, A. Dürer und Angelica Kaufmann vereinigt. Ganz unvergleichlich dagegen ist der Rubenssaal, in welchem an neunzig Gemälde dieses Meisters in glänzender Beleuchtung stehen. Hier mißgönne ich nur einem Bilde seinen Vorzug vor allen der ganzen Sammlung: den besten Platz, der je für ein Gemälde von der Architektur geschaffen worden, nimmt ein großes jüngstes Gericht ein, das Rubens' Namen

trägt, unbedenklich aber zu den Apokryphen zu rechnen ist. — Bei weitem weniger Folgerichtigkeit herrscht in der Anordnung der italienischen Gemälde, und hier thut es mir unendlich leid, daß die besten Schätze das ungünstigste Licht haben. Verstehe ich den Architekten recht, so hatte er für das Beste, was die Sammlung an italienischen Meisterwerken besizt, den lezten Mittelsaal mit Deckenbeleuchtung bestimmt (denn hier stehen die Namen der Großen von Cimabue bis Correggio). Danach hat man sich bei der Aufstellung nicht gerichtet, oder richten können, und hat die vorzüglichsten Gemälde dieser Schule (meist Privateigenthum des Königs) in einen Ecksaal mit Seitenbeleuchtung und in die Cabinette, in oben genannten Raum hingegen, außer einigen Bildnissen (von Paris Bordone &c.), minder werthvolle Sachen bis zu den Manieristen herab gethan. Ich weiß nicht, ob meine große Gleichgültigkeit gegen manierirte Virtuosen Ursache ist, daß ich auch der großen Himmelfahrt Mariä von Cignani ihren guten Platz neben dem Fenster im achten Saale nicht gönne. Wie sie aufgestellt ist, verlangt sie nicht nur Beachtung, sondern Achtung, und verdient in der That nur etwa das Erstere. Ich möchte nicht, daß unsere Zeit auf irgend eine mit Verachtung sähe; allein will sie des einmal eroberten Gutes einer edlern Richtung in der Kunst sich versichern, so muß sie sich hüten, den bezwungenen Gegner auf den Thron zu setzen.

Endlich ist noch der Cabinette zu gedenken, einer vortrefflichen Einrichtung, die jede Gallerie haben sollte.

Einmal nehmen sich die s. g. Cabinetstücke wirklich nur in so kleinen Räumen gut aus, die Mieris, Gerard Dow, Wouwermann u. s. w. Dann — und dies vornehmlich — verlangen gewisse Bilder Isolirung: die Raffaelische Madonna del Tempi, mit ihrer stillen Innigkeit, paßt nicht in das Geräusch des Farbenmarktes; die Hauptbilder aus der Boisserée'schen Sammlung, die Anbetung von van Eyck, der Tod der Maria u. s. w. haben uns unter ihren früheren Besitzern die in ihnen ruhende Macht bei isolirter Aufstellung gezeigt. — Was diesen Punkt betrifft, so glaube ich, man hätte sich hier noch etwas mehr beschränken können; inzwischen ist die Gelegenheit nicht versäumt und nur selten Unpassendes vereinigt.

Was nun die Gemälde selbst betrifft, so wünschte ich wohl, Dir über Eines und das Andere, namentlich über die Werke altitalienischer Kunst, die des Königs Großmuth aus seiner Privatsammlung der öffentlichen beigefügt, meine Bemerkungen mittheilen zu können. Allein ein nur einigermaßen gründliches Studium war mir bisher nicht möglich. Suche die Ursache nicht in mir, sondern in der neuen Verordnung über den Besuch der Gallerie, nach welcher man in Gesellschaft andrer Besucher von einem Diener durch die Säle und Cabinette geführt wird und also die Wahl hat, entweder in keinen Saal treten zu dürfen, oder durch alle gehen zu müssen. So oft ich also bisher die Sammlung besuchte, habe ich denselben Weg und beinahe in demselben Zeitmaß machen

müssen; in den ersten Sälen bleiben die Meisten am längsten; je mehr die Geduld und die Kraft schwindet — Stühle sind nicht da — desto schneller geht man; bei den unscheinbaren alten Italienern hält sich ohnehin Niemand lange auf, und zu van Eyck und Hemling kommt man so ermattet, daß von einem Studium nicht die Rede seyn kann, selbst wenn man so glücklich war, sich hinter seinen elf Begleitern einen Platz zur Durchsicht nach einem Bilde für Momente gerettet zu haben. Dazu treiben die Führer unaufhörlich, weil ihrer bereits neue Gäste warten. — Was soll ich armer Mann, der ich oft halbe Tage lang vor einem kleinen Bild gesessen, um seinem Meister auf die Hand und in die Seele zu sehen, hier anfangen? Nichts, als meine aufgesparte dritte Bitte an die Fee vorbringen, es möge doch bald eine Verordnung zur unbedingt freien Benutzung der Kunstschätze der Pinakothek erlassen und ein künstlerisches und wissenschaftliches Studium derselben möglich gemacht werden. Dabei muß man an eine von Goethe überlieferte Geschichte aus dem Leben Ph. Hackert's denken. Der König von Neapel, durch einen seiner Mächtigen im Reich bestimmt, hatte plötzlich alles Copiren in der Königl. Gallerie auf Capo di Monte untersagt. Die neapolitanischen Künstler waren in großer Bestürzung. Da übernahm es unser Landsmann, Ph. Hackert, dem Könige es darzulegen, wie sehr Kunst und Künstler unter solcher Beschränkung leiden müßten. „Ew. Majestät sehen selbst ein, daß dies der Kunst und dem Publikum schädlich ist,“ sagte Hackert;

„überhaupt ist die Bildergallerie eine öffentliche Sache, ... wo ein Jeder das Recht haben muß, zu studiren, wie in einer öffentlichen Bibliothek. Ew. Majestät können es verbieten, aber ....“ Der König sagte: „Bewahre mich Gott! Ich bin jezt ganz anders von der Sache unterrichtet.“ Zwei Tage nachher kam der Königl. Befehl, daß ein Jeder nach Belieben auf Capo di Monte studiren könne.

Fünfzehnter Brief.

München, im Februar 1837.

Da ich, wie ich Dir neulich schrieb, nicht im Stande bin, von den hiesigen Gemälden mehr zu schreiben, als etwa: „das neu angekaufte Bild von Perugino ist ein wahres Wunder von Frische, Tiefe und Kraft“, oder „die Sammlung besizt zwei schöne Tafeln mit Heiligen von der Hand, die man in Berlin häufig als die des Spinello erkennt, und zwischen denen ein angefangenes Altarbildchen aus der Sieneser Schule (vielleicht vom Taddeo di Bartolo) aufgestellt ist, dessen mittlerer Theil in der Anordnung sehr dem großen Berliner Domenico di Bartolo gleicht“ — kurz, da mir diese Sterne nur von Ferne schimmern, will ich von andern Dingen zu Dir reden,

die mir zugänglicher sind, von den Zeichnungen nämlich, die Cornelius zu dem Bilderschmuck des Corridors der Pinakothek gemacht.

Du kennst die Aufgabe: Geschichte der neuern Malerei in Bildern. Sie ist eben so schwer, als schön. Wenn man bedenkt, wie selten es gelingt, über Gemälde klar und ohne Wiederholung und Uebertreibung zu reden, so wird man fühlen, daß es nicht leicht ist, fünf und zwanzig Loggien mit Geschichten von Malern zu erfüllen, deren Leben in äußerer Erscheinung so wenig Unterschied und Interesse bietet, und deren Verschiedenheiten und eigentlichstes Leben nur in ihren Werken sichtbar ist. Will man nun dieses charakterisiren — wie leicht fällt man ins unverständliche Allegorisiren? und hält man sich bloß an die Begebenheiten, kommt man von der Palette nicht los, wie denn auch die Geschichtsbücher in dem „Er malte ferner“ ersticken.

Cornelius besizt die seltene Gabe, das Bezeichnende jeder Erscheinung zu erkennen, und die Mittel, das Erkannte zu bezeichnen. Er führt uns in einer langen Reihe von Bildern seine Erkenntniß der neuern Kunst und ihrer Entwickelung vor und hält sich dabei so sicher auf der Höhe der Betrachtung, daß es Einem schwer fallen sollte, aus den Darstellungen zu errathen, welchem der Geister er den Vorzug gibt. Sie sind ihm alle verschiedene Offenbarungen des Ewigen und als solche, nicht nach der unmittelbaren Verwandtschaft, sind sie gefaßt. Welcher Künstler kann dem Cornelius der Richtung nach

ferner stehen als Correggio, und doch läßt er gerade über diesem die Grazien ihr Füllhorn ausschütten und Amoretten ihn umschwärmen. Eines der oft angewandten Mittel der Gedankenbezeichnung in diesen Bildern ist die Mythologie. Auch sie ist Offenbarung des Geistes, und wir würden — ihrer beraubt — sehr verarmen. Es ist ein Charakterzug der universellen Größe von Cornelius, daß er mythologische Anschauungen, selbst bei christlichen Dingen, mit Freiheit benuzt, und erinnert damit an älteste Kunstwerke, auf denen wir oft Luna und Apoll, Neptun und Gäa neben dem Kreuz Christi finden, einfach darum, weil wir in unserer Bildersprache keine andere Ausdrücke für Himmel, Meer und Erde haben.

Ich will nicht untersuchen, wie viel Wege dem Künstler zur Lösung seiner Aufgabe offen standen, so viel ist gewiß, daß er — indem er Lebensereignisse mit Charakterdarstellung verband — die breiteste und sicherste, zugleich aber auch die eigentlich poetische Unterlage gewann.

Nach einer Dedication an den königlichen Gründer der Pinakothek, in welcher er ihn von seinem (Sokratischen) Genius zu den Dichtern und Künstlern der Vor- und Mitwelt geleiten läßt; nach einer Apostrophe an den Genius der Menschheit, der die Kunst, seine Opferflamme von ihrem Geiste nährend, zu den olympischen Göttern trägt, beginnt der Künstler von der christlichen Kunst zu sprechen. Heilige Dichtkunst, Tempelbau, Musik und Malerei durch David, Salomon, Cecilia und Lucas repräsentirt, sammeln sich um die christliche Kirche, in deren

Dienst ihre neue Wirksamkeit beginnt. Ist so die psychologische Quelle der neuern Kunst bezeichnet, so führt uns der Fortgang des Gedichts zu der historischen des Umschwungs derselben, zu dem Ereigniß, das die Gemüther Europa's aus langem Schlafe wenigstens zu Morgenträumen und Morgenandacht weckte, zu den Kreuzzügen. Der durch sie veranlaßten Geisterbewegung verdanken wir das Aufleben künstlerischer Talente in einer selbstgewählten Richtung: die Gründung des Camposanto in Pisa tritt als eines der ersten großen Ereignisse für die Wiederbelebung der Kunst hervor. Nun folgen sich nach einander in einzelnen Abtheilungen die Geschichten Cimabue's, Giotto's, Fiesole's, Masaccio's, anderer Florentiner, Perugino's, Leonardo's u. s. w., und endigen mit Raffael einerseits; andrerseits gehen auf denselben Höhenpunkt christlicher Kunst die Geschichten deutscher, niederländischer und anderer Künstler zu. Es kann meine Absicht nicht seyn, Dir Blatt für Blatt dieser geist- und gedankenvollen Zeichnungen vorzuführen; gern aber verweile ich bei einzelnen, und tröste mich der Hoffnung, daß ich wohl noch einmal Gelegenheit finde, über das Ganze, das allerdings ohne Commentar für die Mehrzahl der Beschauenden eine Kette von Räthseln bilden würde, mich aussprechen zu können.

Eine der reichsten und glücklichsten Compositionen ist die für die Loggia des Fiesole. Hier durchweben sich Sinnesweise und Geschichte aufs Innigste und Schönste. Es ist damit nicht nur für diese Bilderfolge, sondern für

die Darstellung der Kunstgeschichte überhaupt das Gesetz gegeben, dessen Uebertretung zu Einseitigkeit und Langeweile führen muß.

Die Lebens- und Leidensgeschichte Christi und seiner ersten Bekenner bilden den ausschließlichen Stoff für Fiesole's Gemälde; die Quellen derselben, Evangelien und Kirchenväter, umgeben das Bild des verklärten Künstlers, dessen heiliger Lebenswandel ihm den Namen Beatus in die ewigen Räume nachgerufen. Aber nicht erst dort beginnt seine Seligkeit, und war sein Leben heilig, so war seine Kunst eine ununterbrochene Seligsprechung. Welch schönes Symbol bietet die christliche Religion für leztere in der Bergpredigt, und wenn Cornelius Scenen aus dem Leben Fiesole's mit einer symbolischen Darstellung der acht Seligpreisungen aus der Bergpredigt unterbricht, so hat er aufs Bezeichnendste diesen Meister geschildert. Denn wo wir seinen Werken begegnen, überall rufen sie uns das tief empfundene Selig! entgegen. Gehe mit mir in S. Marco zu Florenz die schmale Stiege im zweiten Klosterhof hinauf und betritt den Corridor — strahlt nicht der Engel der Verkündigung Dir entgegen mit dem Rufe: Selig sind die Armen am Geist; denn das Himmelreich ist ihr? Oder unten im Kreuzgang der h. Domenicus am Kreuz das „Selig die Leidtragenden; denn sie sollen getröstet werden;“ oder im Capitelsaal die um das Leiden Christi Versammelten, steht nicht in ihren Blicken: Selig die hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit, denn sie sollen satt werden? oder was sagen seine

Himmel uns anders als: Selig sind die reines Herzens sind; denn sie werden Gott schauen. Zwischen diesen Seligpreisungen erscheint uns nun im Bilde sein Leben in einzelnen Momenten; wir sehen ihn in den Orden der Dominicaner-Predicanten-Mönche eintreten, zu der Erweiterung des Klosters seine Pläne dem Herzog Cosmus Medicis mittheilen, die Zellen seiner geistlichen Brüder schmücken, und endlich in Rom die Capelle des Vaticans.

Ich kann unmöglich kalt und stumm an Erinnerungen vorübergehen, die meine ganze Seele füllen und mir die seligsten Stunden aus Florenz vor die Seele führen. Das Kloster steht noch, in welchem der selige Fra Giovanni gelebt; ein gütiges Schicksal hat über den Werken seiner Hände gewacht, so daß sie gleichmäßig vor der Rohheit fränkischer Eroberer, die das Kloster in eine Kaserne verwandelt, wie vor der Gefühllosigkeit der modernen Italiener, die über die, ihrer Meinung nach, starren und leblosen Alten so gern das Leichentuch aus Kalk decken, verschont geblieben sind. Wohin Du Dich wendest in diesem Kloster, tritt der fromme Mönch mit heiligen Bildern Dir entgegen. Ueber dem Eingang hat er als schönsten Spruch der Gastfreundschaft zwei Dominicaner abgebildet, wie sie den als Pilger verkleideten Herrn Christus gastfreundlich aufnehmen, wohl erinnernd an des Leztern Worte: Was ihr der Geringsten Einem zu Liebe gethan, das habt ihr mir gethan. Ueber einer andern Thüre erscheint Dir ein Christus im Grab, die unwiderleglichste Rechtfertigung für Alle, die die Welt

verlassen, um in der Klosterzelle der Auferstehung zu harren. Ueber einer dritten siehst Du von seiner Hand ein Bild des Schweigens und denkst an die Worte unsers großen Dichters: „Alles Große geschieht einsam!“ — Aber wie wird Deine Brust bewegt, wenn Du jezt vor das Cruzifix am Ende des ersten Kreuzganges trittst, und siehst dem heiligen Dominicus ins thränenschwere Auge, das er zu seinem Heiland emporhebt! Hier sieht man deutlich die Macht der mit dem Gemüth in eins verschmolzenen Phantasie, und daß Fiesole nicht ohne tiefste Bewegung dieses Bild gemalt hat, wie denn auch die Geschichte von ihm erzählt, daß er stets unter Thränen den Gekreuzigten geschildert.

Gehst Du nun einige Schritte rechts, so öffnet sich Dir der Capitelsaal, und ungekannte Wunder der Kunst dringen auf Dich ein. Du setzest Dich auf eine der Bänke, auf denen die frommen Brüder noch heutzutage mit den unsern ziemlich unähnlichen Empfindungen dem Ablauf der Stunden entgegensehen. Die ganze Dir gegenüberstehende Wand ist ein großes Gemälde. Der liebliche Fra Beato, den wir diesseits der Alpen nur als Miniaturmaler und Bildner kleiner Figürchen können, spricht hier mit überlebensgroßen Gestalten zu Dir. Der Gekreuzigte ist der Mittelpunkt seiner Gedankensphäre. Er schildert Christum im Zustand tiefster Erniedrigung, im Kreuzestod, und zugleich in dem der höchsten Erhöhung, als Weltenrichter zwischen den beiden Schächern, deren Einem er das Paradies zuerkennt, während er den

Andern von der Gemeinschaft der Seligen ausschließt; er schildert ihn uns im Zustand des tiefsten Schmerzes; denn seine Mutter sinkt am Kreuz zusammen — und zugleich in dem der höchsten Freude; denn er hat ein verirrtes Lamm gerettet, den reuigen Sünder am Kreuze neben ihm. Aber der selige Frate bleibt nicht dabei stehen, er überläßt es Dir nicht allein, welchen Eindruck das oft Gesagte auf Dich machen werde, nein er schildert Dir nun auch den Eindruck, den diese so oft wiederholte Geschichte auf ein tieffühlendes, religiöses Gemüth machen muß, und deßhalb führt er heilige und fromme Männer auf, und stellt sie ums Kreuz, und aus ihren Blicken und Bewegungen lesen wir erst wieder von Neuem das Gewaltige, Erschütternde der Erzählung vom Kreuz. Da bleibt Keiner mehr, der er war, es muß ein Jeder umkehren und seinen Weg nach dem allein beseligenden Ziele lenken. Anbetung, Bewunderung, Dank, Mitgefühl, Reue, Demuth, Zerknirschung sprechen sich in den Umstehenden und Knieenden aus, in denen wir die größten Heiligen der Kirche, Augustinus und Ambrosius, Dominicus und Benedict, Franz und Antonius ꝛc. leicht erkennen. — Ja, Freund, seelenvoller sind nie Seelenzustände durch Malerhand geschildert worden, und die christliche Kunst hat in Fiesole nicht etwa einen bloßen Durchgangspunkt, sondern eine Höhe erreicht, zu welcher sonst kein Weg führt, als seiner, und den außer ihm noch keiner betreten.

Von der Verkündigung im obern Corridor sprach ich schon andeutungsweise früher. An diesen Corridor stoßen nun auch die Zellen, die der fromme Bruder mit Bildern, man könnte sagen mit Handzeichnungen auf die Mauer — so leicht sind sie gemacht — geschmückt hat. Diese Zellen sind in der Regel nicht leicht zugänglich, die Bewohner derselben sind, mit wenigen Ausnahmen, menschenscheu oder argwöhnisch, oder krank, in jedem Fall Mönche, die die Verbindung mit der Außenwelt meiden. Als ich jedoch vor einigen Jahren im Auftrag des Kronprinzen von Bayern längere Zeit in Florenz, und namentlich im Kloster S. Marco, mich aufhielt, um Zeichnungen nach ältern Meisterwerken und namentlich nach den genannten des Fiesole zu machen, gelang es mir, das Vertrauen einiger der Mönche und namentlich eines Kunstjüngers, des Fra Serafino, zu gewinnen, so daß ich nach und nach nicht nur in alle Zellen kam, sondern auch die Erlaubniß erhielt, die meisten zeichnen zu dürfen. Nur ein paar der frommen Einsiedler blieben unerbittlich, und leider bewohnten sie gerade Zellen mit besonders herrlichen Darstellungen, namentlich der Taufe und der Bergpredigt Christi. Dafür habe ich die übrigen ziemlich vollständig, und es steht zu hoffen, daß dieselben einmal, durch Kupferstich vervielfältigt, zugänglicher als ihre Originale seyn werden. Einen ganz eigenthümlichen Charakterzug dieser Bilder bilden die einem jeden beigefügten Heiligen (wie mir scheint, die Patrone des Mönchs, der gerade die Zelle bewohnte), wodurch die Darstellung der Vergangenheit,

überhaupt der Zeit entrissen und in eine ewige Gegenwart versezt wird. Die bildende Kunst ergreift hiemit ein Mittel, dessen sich sonst nur Redner und Dichter bedienen, die uns die Scenen so vor die Seele stellen, als ob sie gegenwärtig wären, um uns in unmittelbare Verbindung damit zu setzen. Meines Erachtens könnte dies Motiv, glücklich verstanden und benuzt, auch unsrer religiösen Kunst neue Schwingen ansetzen.

Doch zurück zu den Zeichnungen von Cornelius; denn schon zu lange habe ich mich und Dich über den Datum meines Briefes getäuscht, der keine Andeutung florentinischer Mittheilungen enthält.

Die lezte Abtheilung der dem Fiesole gewidmeten Kuppel führt uns den Adel seiner Gesinnung und den Geist seiner Kunst noch einmal in sprechenden Zügen vor. Der Ruf seines tadellosen Lebens hatte den Pabst bestimmt, ihm die Erzbischofwürde von Florenz anzutragen; allein seine Demuth erlaubte ihm nicht, diese Ehren auf sein Haupt legen zu lassen; einen seiner geistlichen Brüder, Antonin, findet er würdiger und geschickter, und empfiehlt ihn dem Pabst mit glücklichem Erfolg. Er aber, nach seiner Ansicht nicht geeignet, eine Heerde zu weiden, kehrt in den Garten der Kunst zurück, den ihm Engel pflegen und schmücken helfen, und über dem Tag und Nacht die Sonne seines Lebens steht, das A und O, Jesus Christus. — Dies ist der Gedankengang im eben bezeichneten Bilde.

Ich wende nun das Blatt und komme zu dem Leben des Masaccio. Drei wohlbekannte Männer nehmen den mittleren Raum der Kuppel ein, Gäste aus der Nachzeit, die die Vorzeit zu würdigen wissen, und — obschon im freien Besitz aller Mittel der Kunst — doch voll hoher Verehrung eines Meisters, der eben erst die Gesetze der Abrundung durch Gegensatz von Licht und Schatten zu ergründen begonnen, und dessen Heilige schlechterdings von keinem Farbenglanze strahlen, und der sich doch so auszusprechen wußte, daß selbst Raffael bekannte, kein besseres Wort für denselben Gedanken finden zu können. Wer sind diese drei anders, als die drei Sterne erster Größe am Kunsthimmel: Leonardo, Michel Angelo und Raffael; und was können sie an dieser Stelle anders aussprechen, als daß sie in Masaccio die Richtung gegen Sonnenaufgang erkennen, oder, wenn Du willst, den sichern Führer zu den Quellen der Kunst.

Uebergehen wir flüchtig die Scenen aus des Masaccio Leben von weniger Bedeutung, eben so die Andeutung der neuen Zeit oder des neuen Studiums durch Tag und Nacht, verweilen lieber bei dem zweiten Blatt, aus dem wir leichter die Beziehungen der spätern großen Kunstepoche zu der des Masaccio erkennen werden. Das Blatt ist getheilt: auf der einen Seite sehen wir einen schlummernden Künstler von himmlischen Gestalten umschwebt, auf der andern einen wachen vom Genius zu ihnen emporgetragen.

Wie erklären wir uns das? In welcher Verbindung stehen solche Darstellungen mit dem, was den Maler macht, mit correcter Zeichnung, brillantem Colorit, leichter, freier Behandlung, Effect, mit schönen Physiognomien, reizenden Bewegungen, gefälligen Drapirungen, großartigen Stellungen, kurz mit Allem, was wir an Raffael, Leonardo, Michel Angelo bewundern? Und an Parmegianino, Caracci, Tiarini, Vivien und wen sonst die Zeit vergöttert, setze ich hinzu.

Die beiden künstlerischen Kräfte, um deren willen Masaccio den größten Genien Vorbild war, lassen sich nicht mit Händen greifen, auch fallen sie nicht in die Augen; sie heißen Ahnung und Anschauung. Etwas muß unbewußt im Künstler, im echten, leben und wirken, was ihm von Gott gegeben ist; und wem's Gott bescheert, bescheert er's im Traum. Dieses unbewußte Eigenthum, über das der Künstler nicht gebietet, sondern was all seinen Werken das individuelle Gepräge gibt, diese Nothwendigkeit, der er unterliegt und die ihn zum Träger bestimmter Offenbarungen in der Entwickelung der Geschichte des Geistes macht, hat Cornelius in den Träumen und dem Träumenden treffend bezeichnet. Allein eine nur im Dämmer wirkende zeugende Kraft bliebe ohne Offenbarung unbefriedigte Potenz. Von der Phantasie getragen, muß der Künstler die Welt empfinden, seine Ahnung wird Gefühl, er greift der Ewigkeit vor und verwandelt sein Glauben in Schauen; mit lichten

Augen muß er die Dinge sehen, wie sie sind. Diese hohe Seligkeit der unmittelbaren Anschauung durch die Phantasie hat Cornelius mit den wenigen oben angegebenen Gestalten ausgesprochen. Sind das die Quellen der Kunst des Masaccio — und sie sind es — so wundern wir uns nicht, daß weder Leonardo, noch Raffael und Michel Angelo bei diesem „trocknen Alten" gedurstet, und daß nach langen Jahren, als unsere neu erwachte deutsche Kunst im Kloster S. Carmine in Florenz einsprach, wunderbare Umwandlung und Stärkung genoß und ihre Pilgerflasche zum Rande füllte. Heil ihr, wo sie sich für die spätere Wanderschaft durch die Wüste von diesem Trunke aufgespart!

Aber ich sehe, bester Freund, wenn ich so mit Dir fortsprechen will über die Zeichnungen des Cornelius, über die italienische Kunst und ihre Meister, so komme ich nicht zu lezteren selbst, und doch wird der Wagen schon geputzt, der mich zu ihnen tragen soll, der Koffer ist gepackt, Studienbücher und Zeichenpapier sind nicht vergessen, und so Gott will! kehr' ich, reich an Eindrücken und gesammelten Schätzen wieder, und willst Du dann Dein Ohr mir leihen, so sollst Du wieder hören von der herrlichen, beglückten Zeit der auflebenden christlichen Kunst und den Denkmalen, die von ihr auf unsere Tage gekommen.

Berichtigungen.

Die in der Stanza Capitolare von S. Peter zu Rom aufbewahrten Fresken sind nicht von A. Mantegna, sondern von Merlozzo da Forli.

Das Altarbild in S. Giovanni Evang. ist nicht von Francesco, sondern von Giacomo Francia.

Die Kirchenväter in der Gallerie des Kardinals Fesch in Rom sind nicht von Tizian, sondern von Moretto.

Bayerische Staatsbibliothek München

Berichtigungen.

Die in der [illegible] Sakristei von S. Peter zu Rom [illegible] Mantegna, [illegible] von [illegible]

Das [illegible] ist [illegible] nicht [illegible] sondern von Giacomo [illegible]

Die [illegible] in der Galerie des Cardinals [illegible] zu Rom sind nicht von Tizian, sondern von [illegible]

28

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Förster, Ernst

Briefe über die Malerei in Bezug auf die Königlichen Gemäldesammlungen zu Berlin, Dresden und München

Stuttgart ; Tübingen 1838

Art. 101 sa

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258217-6